المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

وأثرها في فنون الحداثة



الدكتور
أحمد عباس علي

الرضوان للنشر والتوزيع

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

وأثرها في فنون الحداثة

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

وأثرها في فنون الحداثة

الدكتور

أحمد عباس علي

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع



مؤسسة دار الصادق الثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2739)

700.1

علي، أحمد عباس

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة/أحمد عباس علي.ـ عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع 2012.

( ) ص

ر. أ: 2012/7/2739

الواصفات: /الفنون

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية – عمّان – العبدلي

هـاتـف : 1/5/ 79 36 465 6 962+

فـاكـس : 41 36 465 6 962+

e-mail: info@redwanpublisher.com

www.redwanpublisher.com



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

الفرع الاول: العراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور

الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما

نقال: 009647801233129 / 009647803087758

e-mail: alssadiq@yahoo.com

ISBN: 978-9957-76-139-4

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ تِلْكَ الدَّارُ الْآخِرَةُ نَجْعَلُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوًّا فِي الْأَرْضِ وَلَا فَسَادًا ۚ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ ﴾

صَدَقَ اللهُ العَلِيِّ العَظِيم

القصص (83)

الإهداء

إلى روح والدتي...

رمـزاً للتضحية والعطـاء وعنوانـاً للعاطفـة النبيلـة والـدر الطاهر والحرف الأول، أقتاتُ على خُطاكِ أنفاساً تحمل عبقاً من خارطة الجنّة، رحمها الله وأدخلها فسيح جنّاته...

إلى أخي بدر أبو علي... عنواناً للأخوّة...

إلى زوجتي... إسناداً وصبراً جميلاً...

إلى أختي ناهدة أم زيد... رمزاً للأخت الطيّبة...

إلى أختي أم حسين... محبّةً وعرفاناً...

إلى براعم حديقتي... علي، زينب، حسين.

إلى كل من دعا لي دعوة خير...

أُهدي رسالتي

أحمد

شكر وتقدير

الحمد لله الأول قبل الإنشاء والأحياء، والآخر بعد فناء الأشياء، العليم الذي لا ينسى من ذكره ولا ينقص من شكره، ولا يخيب من دعاه، ولا يقطع رجاء من رجاه، يا من قصرت الألسن عن بلوغ ثنائه كما يليق بجلاله، وعجزت العقول عن إدراك كُنه جماله، وانحسرت الأبصار دون النظر إلى سُبحان وجهه.

والصلاة والسلام على سيد المرسلين وأشرف الخلق أجمعين محمد (ص)، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين.

أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل المشرف على الرسالة: د. حامد عباس مخيف، الذي لولا رعاية الله سبحانه وتعالى وتوجيهاته العلمية السديدة، لما تحقق بناء الرسالة بهذا الشكل، فله مني كل الامتنان والتقدير.

أود أن أعبر عن بالغ شكري إلى كل من الأساتذة الأفاضل الذين كان لهم دور كبير في تقديم المشورة العلمية والفنية (كلٌ حسب اختصاصه)، وهم: أ. د. حسن عودة مزعل (رئيس جامعة كربلاء)، أ. د. علي شناوة وادي، أ. د. فاخر محمد حسن، أ. د. مكي عمران، أ. د. عبد الهادي محمد علي، أ. د. عارف وحيد إبراهيم، أ. د. عاصم عبد الأمير، أ. م. د. كاظم نوير.

كذلك أتقدم بالشكر والعرفان إلى أ. م. د علي مهدي ماجد، أ. م. د. عباس نوري خضير، أ. م. د. كاظم مرشد ذرب، لما قدموه من إرشادات ونصائح علمية أفادتني كثيراً.

كما وأشكر الأساتذة الأفاضل، وهم: د. فاضل فرهود مكي، د. صالح مهدي حميد، د. جواد كاظم الجنابي، د. بدر ناصر حسين، د. عبد العظيم كامل، لما أبدوه من مساعدة كبيرة أفادت البحث كثيراً.

ويتقدم الباحث بالشكر والتقدير والامتنان إلى الست ناهدة جليـل شمـس الله (إدارة رئاسة جامعة بابل)، وأشكر د. أسـعد محمـد علـي النجـار، لمسـاهمته الجادة في تحقيق السلامة اللغوية للبحث، كذلك الشكر الخـاص للـدكتورة صـفا لطفي.

وأسجل شكري وتقديري للأخوة الأعزاء وهم: الأخ حسين نجم فـارس، عمار عباس ثامر، الأستاذ علي حسين جبار المعموري، التدريسي حـافظ كـاظم جواد، لما أبدوه من مساعدة مستمرة أفادت البحث كثيراً.

كما أتقدّم بالشكر والتقدير والاحترام للمهندس هادي البيرمـاني (مكتبـة الصادق (ع))، وعبد الأمير البيرماني (مكتبة الغسق)، في رفـد الباحـث بـالكثير من المصادر المهمة.

كل الشكر والتقجير والوفاء للأخوة الأعـزّاء الأسـتاذ ضـياء عبـد الأمـير محمد الحسني، والأستاذ ولاء عبد الأمير محمد الحسني، والأستاذ علاء عبود محمد اللبان، لمعاونتهم في تقديم ما يُفيد الباحث من المصادر.

ولموظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل، كل الشـكر والتقدير لما أبدوه من مساعدة مستمرة، وأخـص بالـذكر الأخـت أفـراح كـاظم قاسم، وكذلك أشكر موظفي وموظفات المكتبة المركزية في جامعة بابل، وأخص بالذكر الأخ محمد هادي جاسم الخفاجي.

وأخيراً أشكر الذين كان لهم الدور الكبير في مساعدتي ومسـاندتي، فلـهم كل الحب والتقدير، وأسأل الله سبحانه وتعالى أن يظلهم بظلـه، وأن يـوفقهم لمـا فيه كل خير ونجاح.

ومن الله نستمد العون والتوفيق.

الباحث

المقدمة

تناول البحث الحالي (المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة)، فدرس موضوع الأسلوب والتقنية في الرسم التكعيبي، وأثرها بطبيعة العمل الفني الحديث. وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تضمّن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة على السؤال الآتي:

هل كان هناك تأثير بين الاتجاه التكعيبي (أسلوباً وتقنياً) واتجاهات فنون الحداثة اللاحقة؟

كما تضمن الفصل الأول هدف البحث في تعرّف ما يأتي:

تعرّف المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول، فقد اقتصرت على دراسة موضوع الأسلوب والتقنية في الرسم التكعيبي، وعلاقته بطبيعة العمل الفني، وكذلك تأثيرها على مدارس الرسم الحديث، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة للاتجاهات الحديثة في الرسم، وهي المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية، وللفترة (1906–1950)، وباعتماد المنهج التحليلي ضمن رؤية معرفية وجمالية ببعديها النظري والإجرائي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على مبحثين، تناول الأول المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي، وتناول المبحث الثاني أثر أساليب وتقنيات التكعيبية على الرسم الحديث. خاتماً الإطار النظري بمناقشة واستلال المؤشرات منه للإفادة منها عند تحليل العينات.

وأحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأداة البحث والأسلوب المستخدم في التحليل والوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث، ومن ثم تحليل العينات التي بلغت (12) عينة.

أما الفصل الرابع، فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته، فضلاً عن التوصيات والمقترحات. ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث:

1. معرفياً، شرعت التكعيبية إلى إهمال المعطيات الحسية والركون إلى الصور الذهنية التي فرضت أنماط أسلوبية وتقنية غير معهودة سابقاً، ألقت بظلالها على الاتجاهات اللاحقة لفنون الحداثة.
2. سعت التكعيبية إلى إدخال خامات كالخشب والورق... فرضت معالجة تقنية خاصة للسطح التصويري، اعتمدتها الاتجاهات اللاحقة للفن الحديث.
3. عمدت التكعيبية على تحرير الرسم من مستوياته العرضية الزائلة، ومحاولة التماهي مع ما هو جوهري في محاولة لتجعل الأشياء تزداد اقتراباً مع المتعالي.
4. لقد وجد التكعيبيون أن جمال اللوحة الفنية، هو منظومة من العلاقات الشكلية التي تقتضي بتهشيم المدرك الحسي أو المتصور (الخيالي) لخلق نسق من العلاقات الهندسية المُنسجمة، أو الوصول إلى كلية الشكل وجوهره العقلي عبر تجريده من العلاقات الحسية.
5. عملت التكعيبية على تحطيم الصلابة الإيقونية للشيء وأقامت ما يشبه الصلة بين الحسي المحدد إلى الجوهري الجمالي اللامحدد، وهذه بلا شك، إحدى المعالجات الأسلوبية التكعيبية، والتي أثرت في الرسم الحديث.

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها البحث، فهي:

1. تُعد التكعيبية الاتجاه الحداثي الأول الذي وجّه الاهتمام إلى معالجات جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، والتي أتاحت لنمط أسلوبي وتقني أعطى حرية للفنان في التشكيل وفض العلاقة مع الأساليب والتقنيات التقليدية.
2. اعتماد التكعيبية العقلانية في تشييد الأشكال، مما اشتد الميل إلى الأشكال الهندسية، وجاء ذلك في مقابل الأساليب التي اعتمدت التشييد التلقائي الفطري العفوي للأشكال، وتأثير ذلك في اتجاهات فنون الحداثة اللاحقة.
3. منحت التكعيبية ولأول مرة في تاريخ الفن الحديث الأشياء والمواد المُستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج) بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً عن العالم المرئي.

قائمة المحتويات

الفصل الثالث: إجراءات البحث وتحليل العينة

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

قائمة الأشكال

ت	اسم العمل	اسم الفنان	المادة أو الخامة	تاريخ الإنتاج	العائدية
1	انطباع شروق الشمس	كلود مونيه	زيت على كانفاس	1872	متحف مارماتان، باريس
2	جبل سانت فيكتور	سيزان	زيت على كانفاس	1898	متحف الأرميتاج
3	آنسات أفنيون	بيكاسو	زيت على كانفاس	1906	متحف الفن الحديث، نيويورك
4	مستحمات	سيزان	زيت على كانفاس	1885	المتحف الوطني، بازل
5	قرية الإيستاك	براك	زيت على كانفاس	1906	متحف اللوفر، باريس
6	العارية الكبيرة	براك	تخطيط علي ورق	1908	مجموعة خاصة
7	العاريات الثلاثة	براك	تخطيط علي ورق	1909	مجموعة خاصة
8	حياة ساكنة مع كرسي خيزران	بيكاسو	زيت ومواد مختلفة	1912	مجموعة الفنان
9	حياة جامدة مع إناء الفواكه وقدح	بيكاسو	ورق لاصق وفحم على ورق	1913	متحف فيلادلفيا للفنون
10	أقداح الشاي	غريس	زيت، فحم،	1914	كونست ساملونك، دوسلدورف
11	الموسيقيين الثلاثة	بيكاسو	زيت على كانفاس	1921	متحف الفن الحديث، نيويورك
12	القراءة	فرناند ليجيه	زيت على كانفاس	1921	المتحف الوطني للفن الحديث، باريس

ت	اسم العمل	اسم الفنان	المادة أو الخامة	تاريخ الإنتاج	العائدية
13	تكريم بليريو	ديلوني	زيت على كانفاس	1914	المتحف الوطني، بازل
14	جزيرة الجات الكبير	سورا	زيت على كانفاس	1884	معهد الفن، شيكاغو
15	شجار	بوتشيوني	زيت على كانفاس	1910	مجموعة الفنان
16	كلب في مقودة	كارا	زيت على كانفاس	1912	متحف الأرميتاج
17	تكوين رقم 8	كاندنسكي	زيت على كانفاس	1923	متحف سولومون ر. كوكنهايم، نيويورك
18	تكوين	موندريان	زيت على كانفاس	1925	مجموعة ماكس بيل، زيورخ
19	مربع أسود داخل مربع أبيض	ماليفيتش	زيت على كانفاس	1913	المتحف الروسي، لينينغراد
20	ذكرى عزيزتي أدني	بيكابيا	زيت على كانفاس		المتحف الوطني، بازل
21	أشكال	أرنست	زيت على كانفاس	1947	متحف الأرميتاج
22	شخص يرمي حجر على طير	ميرو	زيت على كانفاس	1926	مجموعة خاصة
23	طائر	ماسون	زيت على كانفاس	1950	متحف الفن الحديث، نيويورك

قائمة الملاحق

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

يُعد الفن شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي، وهو عامل أساسي في هذا النشاط، الذي يكون مُجمل ثقافة الإنسان، بوصفه كائناً اجتماعياً يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها، تلبية لحاجاته المتنامية. ويرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع مادياً وفكرياً.

إن العمل الفني لا يعني أن ننظر إلى اللوحة على أنها مجرّد مرآة ينعكس فيها عالم خارجي لا يتغيّر، أو أن ننظر إليها على أنها مجرد شاشة تعكس عالماً داخلياً. فهي، في نظرنا، نموذج شكلي يوضح تلك العلاقات القائمة بين هذين العالمين، بين الإنسان والعالم الخارجي، إذ يستطيع الإنسان أن يصل بواسطة الفن إلى فهم بيئته ووجوده الإنساني، فالجهد الإبداعي للفنان وكإنتاج يمتلك شكلاً ويُحث تجربة إنسانية، هو محاولة من أجل تشكيل المادة الأولية لتُصبح بمثابة الجوهر الحقيقي للعمل الإبداعي، إذ إن المادة في حد ذاتها تنطوي على قيمة جمالية.

لذلك فإن الفنان يحترم المادة ويتعاطف معها، لأنه يدرك أن كل مادة لها إمكانية خاصة بها في التعبير، وهذه المواد يتم معالجتها وتوظيفها لخدمة التعبير من دون أن يعني ذلك أنها تفقد طابعها وأسلوبها المُميّز (16 ص117). فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها، وما وظيفة الإبداع سوى إظهار العمل الفني من خلال تجلي المظاهر الحسية في ذات الوسيط، وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة، وكما أن

لكل فن مواده، كذلك لكل عمل فني مادته، فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر، فللمادة الأولية التي يتصف بها العمل الإبداعي شكله الخارجي خاصة، يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة، فلو استخدم مادة غير التي يتعين على المبدع استخدامها لوجد أن العمل الفني قد تغيّر تغيراً كاملاً (12 ص183). إن المادة لا تكتفي بإصدار رد فعل مباشر على الشكل، بل إنها هي التي غالباً ما توحي إلى المبدع وتقدم له الفكرة (12 ص186)، إذ تتمتع المواد التي يستخدمها المبدع بميول شكلية خاصة.

إن الأشكال المميزة للأعمال الفنية قد حققت قفزات واسعة كانت كافية لتمكنها من تجاوز الحسية التشبيهية، على يد (سيزان) الذي كان يعمل بدأب على امتصاص صدمة التحولات التجريبية الضخمة التي هزت العقل الغربي في حقول المعرفة والفن، والتي كانت تتجه نحو الحداثة بأقصى ما يمكن من تعجيل، علاوة على التحولات العلمية والتقنية، مما انعكس بشدة على نمط التفكير التصويري، ومن ثم معالجات الاشتغال عليه، مهيئاً الأجواء لابتكار معالجات جديدة، اعتماداً على لغة أقرب ما تكون إلى الهندسة منها إلى المنطق التماثلي، وهو ما كان سائداً في التيارات السابقة.

ويتضح للباحث أن التكعيبية تعد الاتجاه الحداثي الأول الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين، والذي اعتمد على معالجات أسلوبية جديدة ومتنوعة للسطح التصويري. فالتكعيبية أتاحت للفنان حرية في التشكيل من خلال اعتمادها العقلانية في تشييد الأشكال، مما اشتد الميل إلى الأشكال الهندسية. وتقنياً فإن للتكعيبية الريادة في انفتاح مخيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في صناعة اللوحة، ومنحت الأشياء والمواد المستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج)، بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً

عن العالم المرئي، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة تصويراً في اللوحة، بل اشتركت في التكوين كخامات عايشت الحسي والعقلي في العملية الإبداعية.

إن التجريب مع المواد الأولية امتلك أهمية عظيمة في التيار التكعيبي، إذ كان الأساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير من خلال تصاهر خامات، كالخشب والورق... الخ مع الزيت، ومعالجتها ككل متآلف ضمن وحدة جمالية، والإمتاع بتنوّع السطح من خلال تمويه الخامة بخامة أخرى، كتمويه الخشب بمادة الزيت أو الورق بالزيت من أجل خلق تناغم الوحدة الصورية أسلوباً وتقنياً.

فمن خلال عملية توظيف تلك المواد والخامات ومعالجتها أسلوبياً وتقنياً، تم إنتاج أعمال فنية لم تفقد فيه تلك المواد والخامات المستخدمة وظيفتها الأساسية، بل تحويلها إلى فن حديث، وفض العلاقة مع الأساليب التقليدية.

من هنا يستوقف الباحث سؤال يعد مشكلة البحث الحالي:

هل كان هناك تأثير بين الاتجاه التكعيبي (أسلوباً وتقنياً) واتجاهات فنون الحداثة اللاحقة؟

من خلال مجريات البحث، سيقوم الباحث بالإجابة عن هذا السؤال، وبها تتجلّى أهمية البحث، وكذلك في أهمية المعالجات الأسلوبية والتقنية التي اعتمدها الفنان التكعيبي، الذي وجّه الاهتمام إلى معالجات جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، والتي أتاحت لنمط أسلوبي وتقني جديد، من خلال استخدامه المواد والخامات المستهلكة في العملية الإبداعية، مما يتيح للباحث المجال للتعرّف على المعالجات الأسلوبية والتقنية في بنائية اللوحة التكعيبية، وأثرها على فنون الحداثة، لذا تبرز الحاجة إلى البحث من خلال الآتي:

يُعد الرسم التكعيبي الاتجاه الحداثي الأول الذي وجّه الاهتمام إلى

معالجات أسلوبية وتقنية جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، وملاحظة إن كان هناك أثر للتكعيبية في فنون الحداثة، مما يستوجب بحثه وكشفه أسلوبياً وتقنياً، ورفد أقسام الفنون التشكيلية بمثل هذه الدراسة وتوسيع آفاقها في هذا الميدان.

يسهم هذا البحث من خلال فهم تقنيات الرسم التكعيبي، بتصعيد آليات التلقي الجمالي فهماً وذائقية لدى طلبة الدراسات الفنية والجمالية.

يرفد البحث المؤسسات الفنية والمكتبية، خدمة للمهتمين في مجال الدراسات النقدية والفنية، فضلاً عن علاقة ذلك بالمهتمين بالأجناس الأدبية والثقافية المجاورة.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرّف المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

1. الحدود الموضوعية: دراسة المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة، وهي (المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية).
2. الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا.
3. الحدود الزمانية: 190-1950.

تحديد المصطلحات

1. الأسلوبية (Stylistics)

لغوياً:

وردت كلمة الأسلوب في مختار الصحاح عن (الرازي) أن (الأسلوب هو الفن) (74 ص308). كما تأتي في لسان العرب عن (ابن منظور) (يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه) (70 ص473). وورد تعريفه عند (ابن خلدون) في المقدمة (عبارة عن المنوال الذي تنسجم فيه التراكيب أو القوالب الذي تفرغ فيه) (71 ص570). وجاء تعريفه في المعجم العربي الأساسي عن (العايد أحمد) وآخرون (أسلوب ج أساليب 1. طريقة، مذهب "أسلوبي في معالجة هذه المشكلة يختلف عن أساليبكم" 2. طريقة الكاتب في كتابته "لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة") (75 ص 633). كما وردت الأسلوبية في المعجم العربي الإسلامي (علم دراسة الأساليب الكتابية) (75 ص633). ووردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عن (علوش سعيد) (الأسلوبية درس، موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية) (77 ص114). وجاء الأسلوب في معجم مصطلحات المنطق من (الحسيني جعفر) (بأن الأسلوب، الطريق، أو الفن، أو الوجه، أو المذهب، وجمعه أساليب) (73 ص29).

اصطلاحاً:

- لقد اشتقت كلمة الأسلوبية في الأصل من كلمة أسلوب، وهو ما يتسم به

الشخص في التعبير عن أفكاره وتصوير خياله وتخيّر ألفاظه وتكوين جمله، ولكل أسلوبه يكون خاصاً، ويطلق في علم الجمال على ما يتميّز به الفنان أو عصر معين من طراز خاص (73 ص29).

- ويعرف (مونان) الأسلوبية بأنها (تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية) (102 ص167).

- أما (كراهام هاف) فيرى (بأن الأسلوبية هي المؤثرات والتقنيات المعبرة في اللغة كلها، لغة كل الناس، ويعتمد هذا المفهوم تماماً على التمييز بين الخصائص المنطقية والعاطفية للغة) (65 ص39).

- في حين يعرف (عبد السلام المسدي) الأسلوبية بأنها (بحث يمكن للمتلقي من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما حققته تلك الخصائص من غايات جمالية) (55 ص24).

- وعرف (ريفايتر) الأسلوبية (بأنها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر... وعلى هذا الأساس أخذت الأسلوبية على عاتقها البحث الأدبي) (24 ص66).

- ولكن (سعيد علوش) يرى (الأسلوبية بأنها بناء عقلي يتوفر على غاية) (77 ص144).

- أما (جاكبسون) فيقول (الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً) (56 ص49).

- ويرى (صلاح فضل) (الأسلوبية بأنها علم بمعنى الخصائص التشكيلية التي

تنقل المتلقي من مجرد شكل مرئي إلى أداة تأثير فني، وتعرف منهجياً بأنها بحث يمكن للمتلقي إدراك خصائص الأسلوب الفني نقدياً مع الوعي بما حققته تلك الخصائص من وظائفية... وتبرز الأسلوبية في هذا المجال لتعنى بدراسة الخصائص التشكيلية التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة التأثير الجمالي) (91 ص48).

في ضوء ما تقدم من تعريفات للأسلوبية، يعرّف الباحث المصطلح تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم مع طبيعة بحثه، على ما يأتي: الأسلوبية: هي بحث لدراسة الأسلوب الفني من خلال الكشف عن أهم الصفات الأسلوبية المميزة على سطح أو بنية التكوين التشكيلي.

2. التقنية (Technique)

- ورد لفظ التقنية في حديث الرسول محمد (ص)، فقد آثر عن الرسول (ص) أنه قال (رحم الله امرءاً إذا عمل عملاً صالحاً أتقنه) (70 ص126).
- والتقنية عند اليونان، كما وردت في (التطور في الفنون) لـ(مونرو توماس) (لفظة مشتقة من اللفظة الإغريقية الدالة على الفن، وهي تشمل القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن. وتتضمن ما في المنتج من مخترعات ونواحي جمالية ونفعية، وكذلك القدرة على الاختراع إن وجدت، في أعمال الفكر لإيجاد ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة، وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط، والقدرة على استخدامها، وتشمل أدوات الفن، أجهزته المبتكرة، وتتضمن القدرات الفعلية المستخدمة في اختراعها واستعمالها، وتتضمن انتخاب وتنظيم جميع سمات المعنى والشكل والأسلوب، وما توحي به من الانفعال والاتجاه) (58 ص954).

- وقد عرفت التقنية في معجم المصطلحات العلمية والفنية، عن (يوسف خياط) (على أنها علم الفنون والمهن، يقابلها التقنية) (79 ص97).
- أما (بوده جكسمير) فيرى أن التقنية (حرفة الفنان التي تكمن في المعالجة البارعة والتصحيح المتآلف للمواد الثلاثة المكونة للتصوير، وهي الصبغات، الحامل، والرابط الذي يربط الصبغات بالحامل) (108 ص1008).
- كما تأتي كلمة التقنية في قاموس المورد لـ(منير البعلبكي) (أ. أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان. ب. البراعة الفنية. ج. الطرائق التقنية وبخاصة في البحث العلمي. د. طريقة لإنجاز غرض منشود) (72 ص954).
- كما يعرف (دوشاتر، ب. ل.) التقنية (هي مجموعة من المعارف والخبر الإنشائية المتراكمة والمتاحة والأدوات والوسائل المادية والتنظيمية والإدارية التي يستخدمها الإنسان في أداء عمل أو وظيفة معينة في مجال حياته اليومية لإشباع حاجاته المادية والروحية، سواء على مستوى ذاته أم على مجموعة المجتمع) (79 ص97).
- وفي قاموس (ليفنج وبستر) عرفت التقنية (بأنها الدراسة أو العلم لفن ما، أو للفنون بصورة عامة، خصوصاً الفنون الصناعية، والطبيعية، والتكنولوجية) (108 ص 1008). وجاءت في القاموس نفسه (بأنها طريقة أو تكوّن سابق، مثل تقنية الشاعر، المهارة، الحرفة، وهي ملائمة في الفن، والتقني، والحاذق، البارع، فن تقني، البراعة في الفن الحرفي أو التطبيقي) (108 ص1008).

وبالإفادة مما تقدم، يعرف الباحث التقنية إجرائياً بما يتفق مع موضوع بحثه، وعلى الآتي:

التقنية: هي معارف وخبرات إنشائية متراكمة لفن أو مهنة معينة يستخدمها الإنسان في أداء عمل أو وظيفة فنية.

3. الحداثة (Modernism)

لغوياً:

ارتبطت كلمة الحداثة بالجديد. جاء في (مختار الصحاح): (الحدوث كون الشيء بعد لم يكن... واستحدث خبراً وجد خبراً جديداً..) **(74 ص125)**. وجاء في (لسان العرب): (الحدوث نقيض القُدمة. حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة، وأحدثه هو، فهو مُحدّث وحديث، استحدثه.. وأحدثه الله فحدث. ومحدثات الأمور، ما ابتدعه أهل الأهواء. وفي الحديث "إياكم ومحدثات الأمور" جمع محدثة، وهي ما لم يكن معلوماً في كتاب ولا سنّة ولا إجماع) **(70 ص131)**.

وارتبطت تسمية الحداثة في الفكر الحديث والمعاصر بكلمة (الطليعية) المُستعار من فكرة إرسال فصيل عسكري لاستطلاع الأرض والتمهيد للهجوم. من هنا جاء معنى الهجوم على ما تواضع من فن وأدب في القرن التاسع عشر **(76 ص 55)**، والاعتقاد بأن الأفكار الحديثة تتعارض في مضامينها مع الأفكار القديمة **(106 ص 31)**، وإن هذا التعارض يقوم أصلاً على رفض الواقعية أو تحقيق أي نوع من التماثل بين عمل الفنان وما يصوره، وعليه لا تقاس جودة العمل الفني بمحاكاته أم تمثيله للطبيعة أو الواقع، بل يتفرد العمل وعالمه الخاص المؤسس على رؤية الفنان الذاتية **(76 ص55)**.

في هذا التوجه، عرفت الحداثة على أنها (حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس لبشرية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة) (17 ص26). ويعرفها (أدونيس) بكونها (رؤية جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد) (86 ص12). ضمن هذا المسعى في تعزيز الروح اختراقية معرفياً وجمالياً في تقصيها الشمولي والمطلق. ويعرف (بودلير) الحداثة على أنها تقف بالضد من العابر والهارب والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي (86 ص12).

يستدل مما تقدم، أن الحداثة هي تحوّلاً أصيل في الفن لا يتفاعل معرفياً وجمالياً مع مُعطيات الحس والحقائق المظهرية، بل تعشقت معرفيتها بالظن والتخمين لتحقيق أهدافها في التعبير عن الحقائق الباطنية. وتتساوق كلمة الحديث على الرغم من أنها تشير إلى مدة زمنية محددة مع الحداثة في التعبير عن مقتضيات التغيير في الفن.

وفي ضوء ما تقدم من تعريفات للحداثة، يعرف الباحث المصطلح تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم مع طبيعة البحث الحالي:

الحداثة: نزعة إنسانية تطورية في الفن التشكيلي الحديث، انهارت خلالها الثقافات الفنية التقليدية واستحداث أساليب وتقنيات تصويرية جديدة غير خاضعة للحسية المُتشيّئة.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً: الإطار النظري

- المبحث الأول: المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي
- المبحث الثاني: أثر أساليب وتقنيات التكعيبية في الرسم الحديث
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

المبحث الأول

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

- مدخل لمفهوم الأسلوب
- السمات الأسلوبية
- الأسلوب الفني وعلاقته بالذات
- أنواع الأساليب
- التكعيبية بين الأسلوب والتقنية

أولاً: مدخل لمفهوم الأسلوب

إن كلمة الأسلوب واسعة في معناها العام، الأمر الذي يجعل وضع تعريف خاص يحدها بحدود واضحة المعالم أمراً صعباً، لذا تعددت تعريفات الأسلوب ومفاهيمه.

وأكثر ما نجد سهولة إتباعه في الحضارات البدائية، إذ لها ركائز وقواعد في التقاليد التطبيقية الثقافية والأشكال الفنية، ولها مساس بالأنظمة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. والأسلوب ورد بشكل ظاهر في فنون الآشوريين وروما القديمة والفراعنة، وكل عصر يتميز بأسلوب الشعب الذي يعايشه (**430 ص651**). إذ ورد عن كلمة الأسلوب كثير من المعاني، فهي تعني عند العرب (الصف والاصطفاف) (**41 ص27**). كذلك قال عنه العرب- رفقة في المعنى، إذ قالوا (اسلب) عنوا أنه جعل أسلوبه مزوقاً أو أنه زوق كلامه، التزويق من الشكل [*] (**41 ص306**).

والأسلوب عند الغرب مفهوم قديم يرقى عند اللغويين الفرنسيين بحسب قواميسهم التاريخية إلى بدايات القرن الخامس عشر الميلادي، وهي تعني الإزميل المعدني الذي كان القدماء يستعملونه للرسم على ألواح مشمعة (**88 ص60**). وكذلك يرتبط الأسلوب في أوربا ببدايات التفكير الأدبي أكثر ارتباطاً بالبلاغة منه بفن الشعر، ولا يبدو ثمّة سبب ظاهر بذلك، مما جعل الأسلوب جزءاً من

(*) الشكل: يعرفه (هربرت ريد) بأنه الهيئة التي يتخذها العمل الفني، ولا فرق بين البناء المعماري أو القصيدة أو اللوحة أو التمثال، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً (25 ص243).

صنعة الإقناع، وبذلك يجري نقاشه عموماً تحت موضوع الخطابة. فالبلاغة القديمة تميز بين الخطابة الاحتفالية والخطابة السياسية والقضائية، وأن لكل منها مناسبته الخاصة ومبتكراته الملائمة. وإذا أرادت أن تنتج هذا التأثير الخاص، فهذه هي الوسائل التي تحدثه يمكن أن تعني اللفظة المناسبة وصياغة الجمل والصور البلاغية للغرض المطلوب. أي أنه إرشادي، تقديم التوجيهات لتأليف المناسب والمؤثر (**65 ص19**).

ثانياً: السمات الأسلوبية

نعبّر عن الأسلوب بأنه الصيغة أو الهيأة لإنتاج فن معين في زمان معين، ومن ضمنه أسلوب الفنان. ونجد أسلوب العصور القديمة تظهر لدينا أكثر من العصر الذي نعايشه. وذلك لأنها أخذت مركزها وتبلورت بشكل سمات واضحة تميّزه، كما هو ظاهر في الفنون الإسلامية والمسحية، وحتى بين الشعوب الإسلامية تتميز كل منها بأسلوبية تراثية وحضارية (**43 ص651**).

وثمّة سمات أسلوب معين تعد نمطية تكون أكثر تعبيراً عن روح الأسلوب، وأكثر لزوماً لتقرير ما إذا كان العمل الفني ينتمي إلى ذلك الأسلوب. وليست كل سمات العمل الفني أسلوبية، بل يقتصر ذلك على تلك السمات التي تميّز هذا العمل الفني بوصفه أنموذجاً لأحد الأساليب، أي تلك التي يشترك فيها مع أعمال أخرى من الأسلوب نفسه، والتي لا تظهر في غير المدركة أكثر السمات بروزاً، غير أنها لا تكون أسلوبية، وذلك لأن أغلب السمات الأسلوبية لهذا العمل الفني هي التي تظهر في نماذج أخرى من الأسلوب نفسه (**57 ص97**).

وقد يظهر الأسلوب بشكل نزعات معينة كالنزعة إلى استخدام درجات مختلفة من اللون البني، فاللون البني الذي بقي يمثل للهولنديين المصير ومعنى الحياة، فموته يعني موت كامل للحضارة الإنسانية، لذا فهم (رامبرانت) هذا اللون على هذا الأساس، وهي سمة أسلوبية يتسم بها الفنان (رامبرانت)، وأن نظارة الألوان وتدرجاتها وبريقها هي سمة أسلوبية يتصف بها الفنان (مونيه) والانطباعيون (57 ص192).

إن السمات الأسلوبية صفة تلازم الفنان بوصفها تأخذ دوراً في البحث عن التميز داخل العمل الفني، وقد تعطي السمة الأسلوبية قيمة جمالية، يلجأ إلى استخدامها الفنان في توظيف الأبعاد البنائية لمديات عديدة، مع دلالات فكرية ترتبط حقيقة بجوهر ذي طابع مطلق للمفاهيم الرؤيوية التي ينشدها الفنان، على أن تحديد أسلوب من الأساليب لا يشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمعنى المدرك، بل يشمل أيضاً سمات المواد المستخدمة (التقنية) وطرق الادعاء (57 ص110).

إن بعض السمات الموجودة في عمل فني، هي ليست سمات أسلوبية، بينما نجد أن أبرز السمات وأهمها في العمل الفني هي التي نصفها أنها غير اعتيادية، إذ أن طريقة استخدامها غير مألوفة لتنويع الأسلوب الفني، ونجد أن هناك سمة فريدة في بعض الأعمال المهمة، لا نجدها في أعمال كثيرة (57 ص107)، فنجد التسطيح هو سمة أسلوبية يتميز بها الفن الإسلامي، وما تتميز به الزخرفة العربية الإسلامية من سمات متفردة.

ثالثاً: الأسلوب الفني وعلاقته بالشخصية (*) والذات (**)

يسعى الفنان من خلال اللغة الفنية إلى تخطي ذاته واحتواء العالم المحيط به، كي "يوحد بينه وبين الآخرين". كذلك فإن السعي من أجل التوصل إلى أفضل أشكال التعبير هو كما يقول (هورست ريدكر) "عمل اجتماعي اتصالي" بحدّ ذاته. أي الشكل الفني المعبر عن الفردي والشخصي، بمعنى أن الأسلوب هو

(*) الشخصية:

(1) بوجه عام: الفرد المتفوق أو الذي له سلطان.

(2) فلسفياً: وحدة الذات بما فيها من وجدان وفكرة وإرادة وحرية واختيار.

والشخصي: قد يستعمل في المدح بمعنى الأصالة والابتكار، وفي الذم بمعنى الإثرة والأنانية.

والشخصانية: نظرية قال بها (رينوفييه)، ومؤداها أن الشخصية في قمة المقولات، وهي التي تعقل العالم بوصفها قيمة مطلقة.

(**) الذات:

(1) ميتافيزيقياً: هي حقيقة الموجود ومقوماته وتقابل العرض، وعند الكلام عن الله عز وجل، يقال: الذات الإلهية.

(2) في نظرية المعرفة: الذات ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوجد الصور الذهنية، وتقابل العالم الخارجي، ويطلق اللفظ الأجنبي على ما يساوي الماهيّة، وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين، تقابل الموجود.

والذاتي: ما ينتسب إلى الذات مما يتصل بها ويخضع لها، فيقال تفكير ذاتي، أو إدراك ذاتي، ويقابل الموضوعي.

والذاتية: نزعة ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات وتقديم الذاتي على الموضوعي، وميتافيزيقياً تطلق على رد كل وجود إلى الذات (78 ص87).

الشخص بحسب تعبير (بوفون)(*) هو "اتصالي اجتماعي"، يجعل من فردية الفنان اجتماعية، وذلك بعد أن يكون قد تعرف على تجارب الآخرين وأصبح بمقدوره أن يحوّل هذه التجربة إلى ذكرى، ويحول الذكرى إلى تعبير، ويحول المادة إلى شكل، فيشير للفن (1 ص7). وانطلاقاً من هذه المفاهيم، ظهرت تحولات فنية كبرى في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة، فإذا كان العمل الفني يعبّر عن مسالك عامة ومفاهيم نظرية لمجتمع ما، فإنه من الضروري أن يتحدد هذا العمل عندما يتحول المجتمع تحولاً جذرياً وتنقلب معه المقاييس كلها، وبفضل ما تحقق في مجال العلم (والتقنية) أدّت إلى تحولات مهمة في البنى والعلاقات الاجتماعية، تكون على الصعيد الفني مفردات تشكيلية جديدة، ثم ثقافة ومفاهيم جديدة، لكنها لم تتعرض لمسألة (الأسلوب) الشكل، وتركزت اهتماماتها حول الموضوع (المضمون) وترتب الأنواع الفنية. فإن تجديد الموضوع، أي الانتقال من الموضوعات الميثولوجية، إلى مواضيع جديدة، سيؤدي إلى تبدل في الرؤية والتقنية والأسلوب. هذا التحرر إزاء الأسلوب كان له أهمية بحيث مكّن الفنان من تخطّي المقاييس الكلاسيكية الجامدة، منطلقاً من الظواهر الحسية، بل من المعاناة الحية لواقع جديد (1 ص10).

إن هذه التجربة الجديدة قادت الفنان إلى الاستنباط والتعبير عن قوى غير مرئية. كما يقول (بول كلي) "جعل اللامرئي مرئياً"، منطلقاً لتقصيات جديدة

(*) بوفون: هو الكونت دي بوفون، أديب وعالم طبيعي يُعد من أشهر كتّاب فرنسا وعلماءها، ويعد مقاله الشهير (حديث عن الأسلوب) من أهم ما مكتب في تاريخ الأسلوب، وقد ألقى (بوفون) هذا الحديث في يوم السبت 25 آب 1753 بعد أن انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية.

ابتعدت عن المفاهيم الكلاسيكية بقدر ما اقتربت من الفنون الشرقية ذات الطابع التجريدي (1 ص10)، بمعنى أن الفنان اتبع في تمثيل الواقع أسلوباً جديداً يهدف إلى استنباط أشكال جديدة، مما أكسب اللوحة قيمة ذاتية كأسلوب وطريقة معالجة.

وبذلك يؤكد (كروتشه) بأن الأسلوب الفني "هو مرادف للشكل والتعبير"، باعتبار أن الشكل قوة مركزية مقيدة، تعطي للعمل الفني دلالة حقيقية، في الحصول على واقع للأسلوب الفني، يرتقي إلى مستوى الترابط بين العوامل التي تعد العمل الفني محصلة لها، وبين إرادة الفنان الخالصة، على اعتبار أن الفنان هو سبيلها الفعّال، وليس لأن العمل الفني له شكل يتحكم في بنائه (99 ص42). لذا يرى الباحث أن الفنان يستطيع خلق أشكال جديدة، والإتيان بأصول فنية مغايرة وخارجة عمّا هو متعارف ومألوف، وهنا يلعب الخيال دوراً بارزاً في استدراج المكنونات البصرية.

إن النسب الخطية يمكن على سبيل المثال، أن تشير إلى الزوايا والحركات التي يمكن أن تكون حادة أو متعرجة في مقابل الحركات البسيطة والأفقية، وعمليات الدمج بين بعض قيم النغمات- الأبيض والأسود- وبعض التناسقات في اللون تحمل معها في الوقت نفسه أشكالاً متمايزة بارزة من التعبير، كل ذلك يعد مهماً في التعبير عن أفكار الفنان الذاتية (44 ص 106).

ويرى (ابن خلدون) أن الأسلوب قالب ذهني تصب فيه تراكيب الأشكال لتعبّر عن الفكرة، وتراكيب الأشكال هي مادة الأسلوب، غير أن الأسلوب أبعد من هذا كله، إنه طريقة صياغة الشكل وعملية هندسة هذه القوالب التي يصب فيها الشكل... وطريقة صياغة تراكيب الأشكال التي هي جوهر الأسلوب. لذا عنده الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال على شكل قالب، وبهذا يؤكد (ابن

خلدون) الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير اللذين لا يمكن فصلهما (2 ص5)، وإذا كان الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال، تحتّم أن ينعكس فيها تفكير صاحبهُ وخيالهُ، أو بالأحرى شخصيته.

إن كل المفردات البنائية للشكل في العمل الفني، بما تحمله من تعبير حقيقي يؤدي تكاملاً لواقع الفنان، فإننا سندرك حينئذ أن ألأسلوب هو الميزة النوعية للأثر الفني. وهنا يؤكد الفنان (بول كلي) على (أهمية البعد الرابع للعمل الفني، وهو الأسلوب الذي يجب أن تتميز به شخصية عن غيرها من الشخصيات) (**44 ص107**).

ويرى (ليوسبتز)(*)، ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الفنان وميوله ونزعاته والتراكيب النفسية التي جعلت أدواته التشكيلية تتشكّل بطريقته، فروح الفنان النواة المركزية، هي التي يدور حولها نظام الأثر الفني كله، وهي النظام الذي يتحكم في عناصر اللوحة (**87 ص83**). أما مفهوم الأسلوب عند (غوته) (**) هو (تسجيل مرئي للعملية الجارية في النفس بين الروح(***)

(*) ليوسبتز: نمساوي، ولد عام 1887، وتوفي 1960، من علماء الألسنية ونقاد الأدب، من رواد الأسلوبية الذاتية، من مؤلفاته دراسات في الأسلوب.

(**) غوته: من مشاهير الكتاب الألمان، ولد في مدينة فرانكفورت، من مؤلفاته الشهيرة (فاوست) (فيرتر).

(***) الروح:

(1) بوجه عام: مبدأ الحياة.

(2) فلسفياً: الحقيقة المفكرة والذات التي تصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصور، ويقابل المادة والجسد.

(3) وتسمى الروح. الذهن، وهو قدرة معدة لاكتساب العلم.

والمادة(****)، وهو يخبرنا عن عمق قدرة الروح على إعادة تشكيل المادة من أجل تطمين حاجتها في الانفتاح والتعبير عن أعمق طبقات الشخصية) (59 ص48). إن الأسلوب هنا ينحصر في قدرة الروح على تفجير الطاقات الكامنة للمادة، والتي لا تكتفي بإصدار رد فعل مباشر على الشكل، بل إنها غالباً ما توحي للفنان وتقدم له الفكرة، وهي توجه الخيال.

تبقى شخصية الفنان، هي المحور الأساسي، والنواة التي تتشكل حولها سمات تتآلف وتتزاوج فيما بينها لإبراز وحدة أسلوب الفنان والتي تعتمد تعميق الدلالة من أجل التعبير عن المنهجية والطريقة التي تتم من خلالها تهيئة الدلالات التشكيلية التي يستطيع الفنان الاعتماد عليها لدعم طروحاته الجمالية.

إن صيغ الأفكار(*)، إذ قدر لها أن تسهم إسهاماً حقيقياً في جعل الأسلوب الفني يمتلك خصائص ومميزات تنطوي على حرية واسعة في تطبيق الأفكار من قبل الفنان.

إذ ورد في حديث (بوفون) عن الأسلوب قوله " أليس الأسلوب إلاّ نظام والحركة التي يصفها المرء لأفكاره " (11 ص181)، ارتبط مفهوم الأسلوب بالأفكار ارتباطاً واضحاً، أخذ منحىً جديداً من ماهيّته.

(****) المادة:

(1) ما به يتكون الشيء كالرخام الذي يصنع منه التمثال، وتقابل المصورة، وهي الشكل الذي يحدد الشيء كشكل التمثال.

(2) هنالك تقابل بين المادة والصورة في المحسوسات، كمادة الجسم وصورته، وفي المعقولات كمادة الاستدلال والصورة.

(*) أفكار: صور مادية ترسلها الأشياء إلى الحواس فتنطبع بها ويترتب عليها الإدراك طبقاً لنظرية ديمقريطس.

أما الأسلوب عند (فلوبير)(**) فإنه يستدل بالرؤية والشعور أو التفكير، يقول "إن الأسلوب هو طريقة الفنان الخاصة في التفكير والشعور، والأسلوب الصادق، يجب أن يكون فريداً. ومعنى هذا أنه ليس مجرد طريقة يتعلمها من يشاء، لكنه يرتبط عند كل فنان بالإلهام الخاص الذي يدفعه إلى ممارسة العمل الإبداعي والذي يشكل اللغة البصرية، أي أن طريقة الفنان الخاصة في رؤية الأشياء هي الأسلوب" (42 ص38). فالتفرد جزء حيوي للأسلوب يتفق مع إحساس الفنان، وهذا الإحساس ينسجم مع طبيعة الأشكال، والطريقة التي يتبعها العمل الفني في التعبير عن صاحبه، فلا بد للفنان أن يستعيض عن التولد التلقائي للصور الطبيعية بتنظيم منسق لمجموعة من الصور المرادة لتلك العملية الإرادية، لينشد أنقى الأشكال التي اختزلها الفنان في عمله الفني، بما يتفق مع طبيعته المتفردة (3 ص89).

فالفنان هو نقطة البدء في كل شيء، لإبداع أسلوب متفرد. وفي هذا يقول (سيزان) "إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة وطريقة الفنان في التعبير" (12 ص56)، فـ(سيزان) ذا الميول الكلاسيكية قد هدف إلى خلق أسلوب ينحو في الجوهر صوب الاهتمام بطبيعة الأشكال وليس عن طريق الاعتماد على التحسس الذاتي الفردي، وهذا الأسلوب سمح لـ(سيزان) بهرمنة العالم الخارجي بأشكال هندسية (59 ص30).

ويرى (نوبلر) أن "رسوم دالي وأعمال الفنانين الآخرين الذين اقتفوا هذا

(**) فلوبير: روائي فرنسي عاش في القرن التاسع عشر، أشهر رواياته (مدام بوفاري) مصوراً المجتمع البرجوازي.

الأسلوب لها خصائصها الأسلوبية المميزة، فهم كما هو معتاد يقدمون للمشاهد منظراً غامضاً دقيق التفاصيل، إذ العالم الموحي به، تكنيكياً، على طرفي نقيض مع ما تمثله الأشكال والأحداث خارج تجربة الفنان الذاتية (64 ص222).

ففنان انتقائي (*) كـ(بيكاسو) لا يتوانى عن الانغماس في أساليب مختلفة لا لشيء إلاّ ليدفع عنها الرتابة من حين لآخر، سعياً وراء مناخ مغاير لما هو مألوف. فيؤكد: على الاتفاق بين الأفكار التي أراد التعبير عنها، وبين الأساليب التي استخدمها لجعل هذه الأفكار مرئية. فيقول " إنني لا استخدم عناصر مختلفة جوهرياً بالنسبة للأساليب المختلفة التي حاولتها، فالموضوعات المختلفة تتطلب أساليب مختلفة، وهذا لا يتطلب بالضرورة تطوراً أو تقدماً، ولكنه يتطلب أساساً ضرورة وجود الاتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها وبين وسائل التعبير عن هذه الفكرة " (44 ص112).

إن دراسات الأسلوب الحديثة قد شرعت للبحث عن التغيرات التي تطرأ في الممارسات البنائية للسطح التصويري، والتي تتحول إلى أثر فني يشكل معطى هو مجمل صياغات الشكل ووسائل التعبير للمضمون، ولما كان الفن يمثل وحدة قوامها نشاط علمي وروحي، وفي هذه الوحدة يكون الأسلوب هو الجانب الأقرب إلى الممارسة (48 ص51).

(*) الانتقائية في الفن: نزعة تسمح بالاختيار الحر والمزاوجة بين الأساليب غير أساليب الفن.

رابعاً: أنواع الأساليب

أ. الأسلوب الفتري:

يقترن هذا الأسلوب بفترة أو طراز أو مكان معين من التاريخ يسمى ويحدد بالإشارة بنوع خاص إلى فن تلك الفترة، كالأسلوب الكلاسيكي والرومانتيكي الذي يتمثل في مختلف الأشكال، وفي أزمنة وأماكن مختلفة، أو كطراز عصر النهضة، فهو مشروط ببنيات النص وبميثولوجية أو إيديولوجية الجيل، والطبقة الاجتماعية (24 ص45).

إذن فأسلوب الفترة هو الوحدة المثالية لكل ما يتألف من حشد من العناصر الفنية المتباينة، والمعيار الأول الدال على وجود أسلوب من الأساليب يكمن في قيام اتفاق فيما يتعلق بعدد من السمات الفنية المهمة فيما بين نتاجات منطقة أو فترة ثقافية محددة. وينطبق شرط الاتفاق أيضاً على تلك الحالات التي نجد فيها عدداً من الميول التكاملية المتنافسة المتجاورة بعضها مع البعض الآخر. والمعيار الثاني يقوم على درجة معينة من الانتشار الواسع النطاق للسمات المشتركة (66 ص219).

بينما تنصرف فكرة أكثر الأساليب في الفن إلى فترة معينة ومكان معين وشعب معين، إلاّ أن بعض الأساليب لا تنصرف إلى شيء من هذا، فمصطلحات مثل (كلاسيكي) و(رومانتيكي) و(ريفي) و(هزلي)، تطلق على أعمال فنية تنتمي إلى فترات وثقافات مختلفة، وقد يكون هذا صحيحاً حتى إذا ربطنا بينها وبين فترة معينة بوجه خاص (57 ص102)، إذ نقرن الأسلوب الرومانتيكي خاصة بأوربا في مستهل القرن التاسع عشر، ونقرن الكلاسيكي باليونان القديمة وروما القديمة، أما الأسلوب الذي لا يقترن على وجه التحديد

بأي فترة معينة فيمكن أن يسمى أسلوباً لا فترياً أو أسلوباً متعدد الفترات، ويمكن تسميته نمطاً أسلوبياً متكرراً (57 ص102).

فإن كل أسلوب أو طراز فتري هو طريقة مميزة لمعالجة أو تنويع واحد أو أكثر من الأنماط التكوينية الثابتة..، ويمكن أن تعالج هذه الأنماط بطراز روما الإمبراطورية أو بطراز قوطي أو بطراز الباروك، أو الروكوكو، بطراز أسرة سنج الملكية الصينية.

ويربط الأسلوب أيضاً بينه وبين مكان معين وشعب معين مفروض أنهما أنتجاه، وفي بعض الأحيان يشير الاسم إلى المكان كما في قولنا (الطراز الفلورنسي) أو (الفينستي)، والمعنى يتضمن الإشارة إلى الزمن الذي بلغ فيه هذا الطراز ذروته (75 ص100). وفي حالات أخرى تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب (الطراز الياباني، الطراز السكوذي) نسبة إلى جماعة دينية أو ثقافية، (الطراز البوذي أو الإسلامي)، وهكذا يكون لدينا طرز تاريخية من النوع القومي والنوع الديني، ومن أنواع أخرى (57 ص100).

ب. الأسلوب الفردي

إن ما يحمله أسلوب الفنان من سمات، يتأتى من فردانيته في تشكيل الصياغة الأسلوبية الملائمة لتجربته الفنية، إذ يكون لذات الفنان وشخصيته دور في إثراء وتجديد مكامن التجربة الجمالية، بحيث لا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من فكر باله وإنما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه وهو حد التمازج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذات المفرزة له (55 ص66).

لذا نرى أن الأسلوب محكوم بماضي الذات، فضلاً عن طبيعة الموضوع

والوسط الاجتماعي والفني، ولكن هذين محتومان بدورهما بطبيعة العالم الذي تلتقي فيه الذات بموضوعها وذالك هو الانسجام بمعينيه: الضيق وهو إبداع أثر فني منسجم مع ذاته، والواسع وهو انسجام الأثر الفني والفنان مع المجتمع والعالم (38 ص213).

فالأسلوب لا يوضع أمام الفنان، كما لا يسلم به الفنان هدفاً أو غاية يسعى إليها، ولكنه على الأرجح مدرك دينامي عقلي ذو مضمون متغير دوماً مما يجعلنا نقول إنه يتخذ معنىً جديداً مع كل عمل جديد (66 ص220)، وأنه يمكن النظر إلى الأسلوب من زوايا مختلفة، فإذن يمكن القول أن لكل نوع فني أسلوباً ووجهاً وجدانياً وشعورياً مختلفاً، وأن ذاتية الفنان هي التي تتحكم في الأسلوب، ومن هنا فإن عصابية (فان كوخ) وأسلوبه، لا تشابه أسلوب (مانيه) البرجوازي، وأسلوب المأساة، لا تشابه الأسلوب الرعوي، فاختلاف المضمونين له علاقة بذاتية الفنان وطبيعة الأشياء المعبرة عنها.

وتؤلف العناصر التشكيلية للفنون البصرية المفردات الأساسية التي يستخدمها الفنان لبناء أي من أعماله، لكن الطريقة التي تنظم بها هذه العناصر هي تميز العمل الفني لواحد من الآخر، فقد يجمع الرسام، في حالة ما، بين اللون والشكل والخط ليتيح صورة تشبيهية. وفي حالة أخرى، قد يجمع بين هذه العناصر نفسها بطريقة مختلفة كلياً، ليعبّر عن استجابته الذاتية لتجربة ذاتية أو أسلوبية (64 ص97).

لذلك فقد مالت الفنون لأن تتمايز عن بعضها أكثر فأكثر، وكذلك كان الأمر مع جوانب الأسلوب الفني نفسها، كالمحتوى الوصفي والأهمية الرمزية والتقنيات، وفي عملية التطور الاجتماعي، لذا فإن العنصر الذاتي في الأثر الفني يتبدى في أسلوب الفنان وصنعته أيضاً، وهذا ما يجعلنا نميز أسلوب فنان من

أسلوب فنان آخر، أسلوب مدرسة فنية من أسلوب مدرسة فنية أخرى، وأسلوب عصر من أسلوب عصر آخر (38 ص149).

وهكذا فإن أسلوب الفنان الواحد هو إلى حد كبير نموذج أو أسلوب فرعي يتنظمه الأسلوب الفتري الأوسع الذي يعيش صاحبه في زمانه ويسهم في تاريخه، وهذا الأسلوب يختلف من بعض النواحي عن أساليب الفنانين الآخرين الذين يعيشون في ذلك الزمان وذلك المكان، وقد يختلف اختلافاً كبيراً بحيث يبدو شاذاً أو ثورة على الأسلوب السائد (57 ص101)، فيقول (روزينبيرغ) في زماننا هذا نجد أن حركات الفن هي التي تتضمن استمرارية الأسلوب، وتحفّز على تبادل الأفكار والإدراكات بين الفنانين الذين يمدونها بنقاط جديدة للانطلاق نحو الابتكارات الفردية (25 ص150).

والأسلوب الفردي للفنان واحدة من الوظائف الكبيرة التي تتمتع بها الفعالية النقدية، في الكشف الاستبطان، والتحليل للنتاجات الفنية وفق السياقات التي ترتقي لرؤية الشخصية الحقيقية، بحيث أن أهمية الصفات الشخصية في الأسلوب، في الحقيقة تعتمد على التعبير فيما إذا كان نابعاً عن إحساس فردي أصيل أم لا (93 ص72)، وبما أن أسلوب الفنان الفردي يتمتع بمقدرة داخلية محضة بالمعرفة والتحليل، ويرتبط بمقومات الوعي اللازمة، فإن هذا الأسلوب يمكن أن يقلده أناس آخرون، وفي هذه الحالة تطول مدة بقائه (63 ص122).

التكعيبية بين الأسلوب والتقنية

أحدثت التكعيبية(*) ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية

(*) التكعيبية: حركة فنية فرنسية، دخلها عدد كبير من الفنانين، ويُعد بيكاسو (1881-1973) وبراك (1882-1963) هما رائدا هذه الحركة التي بدأت عام 1906، برسم بيكاسو =

للواقع. في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم والتكنولوجيا الذي تحقق في ميادين الرياضيات والهندسة والكيمياء البلورية، على يد مجموعة علماء منهم بواتكاريه وبرانسيه، وطروحات اينشتاين ونظريته النسبية (7 ص176). إن ظهور آلة الكاميرا ذات النتاج المشابه لنتاج الرسم الواقعي، مما أدى إلى ظهور رد فعل عنيف تجاه الأوضاع الكلاسيكية، والأثر المهم الذي أحدثته السينما وتحقيقها للواقعية البصرية، الأمر الذي لم تعد فيه ذائقة العصر تستسيغ الرسوم المتمثلة للواقع المرئي، حتى فقدت إغراءها الشعبي. فإن تأثر التكعيبيين بفنون الأطفال، ونتاج الفنانين البدائيين، والشعبيين، وبفن النحت الزنجي الأفريقي، حيث قدم الفن الأفريقي للغربيين بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني، وبما يمتاز به من تبسيط واختزال للأشكال، رؤية جديدة وأسلوباً في التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة (1 ص94)، فإن لأسلوبي (جورج براك) و(ديران) دوراً مباشراً ومؤثراً في نشوء التكعيبية، ولا يخفي تأثير فلسفة (كانت) حول الشكل، ومدى تأثيرها على واقع الرسم التكعيبي من خلال استقلالية الأشكال انطلاقاً من مقولة (كانت) " الجمال

= للوحته (آنسات أفنيون)، وتُعد أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص في الفن، ويعود أصل التسمية بالنسبة للتكعيبية إلى الناقد فورسيل، الذي أطلق تعليقاته على أعمال براك عام 1908، فقال (السيد برك اختزل كل شيء، المواقع والأشخاص والبيوت، وجعلها تخطيطات هندسية، فمكعبات). وقد مرت التكعيبية بثلاث مراحل، التمهيدية (1906– 1909)، والمرحلة التحليلية (1909– 1912)، والمرحلة التركيبية (1912– 1925). ومن الفنانين التكعيبيين خوان غريس (1887– 1927)، وفرناند ليجيه (1881– 1951) (5 ص259).

الخالص في الشكل الخالص"، ولذلك كان الشكل عند التكعيبيين محمّل (بخصائص مشابهة لخصائص اللون، فيبرز أو يضعف، يتكاثر أو يضمحل، فربّ شكل إهليليجي يتحوّل إلى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا، وربّ شكل يبرز أكثر من سواه، يطبع اللوحة كلها بطابعها الخاص) (34 ص18).

إن التكعيبية بحسب رأي (أبولينير)(*) تريد لبتعبير عن عظمة الأشكال الماورائية، وأن الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي (49 ص34). وهذا ما جعل تطبيقات التكعيبية تلتقي مع (طروحات أفلاطون)(**) وآراءه في الجمال (إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصويره الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها، بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال، ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً. وبذلك يربط (أفلاطون)

(*) غليوم أبولينير (1880-1918): شاعر فرنسي معروف، ارتبط اسمه بمعظم الاتجاهات الأدبية والفنية المجددة في العقد الأول من القرن العشرين والسنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى.

(**) طروحات أفلاطون: في محاورته مع فيليبوس، يقول أفلاطون (إذا استخرجنا من الفنون المختلفة ما تنطوي عليه من حساب وقياس، فما الذي يبقى ؟ لا شيء على الإطلاق...، إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصويره الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها، بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال، ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً) (6 ص50-51).

الجمال بالمثال العقلي الذي يتجلّى بالائتلاف الهندسي) (6 ص50) في تأكيد الحقائق الجوهرية عبر الأشكال الهندسية.

من هنا (كان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق، ثم يستخلص منه على حد قول (أفلاطون) الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة، مستخدماً في ذلك المخارط والمساطر والزوايا) والتي سبق لـ(سيزان) أن طبّقها بفطرية على الأشكال الطبيعية، وكانت تجربته من الثمار التي قطفتها التكعيبية، وأوجدت مناخاً ملائماً لتعميق الرؤية الأسلوبية للتجريد الهندسي في معالجة الصورة (27 ص72-73).

في أواخر القرن التاسع عشر حدث تطور في أسلوب الرسم قائم على رفض الإيهامية والمنظور النهضوي من خلال توحيد السطح والعمق بواسطة التقنية المعروفة باسم الانتقال، وهي تسير السطوح معاً، وألا تكون منفصلة في الفضاء على يد (سيزان)، إلاّ أن هدف (سيزان) يختلف عن الأهداف التكعيبية، فذكر (سيزان) "ما حاولت أن أنسخ الطبيعة، إنما أنا مثلتها" (28 ص43). إن استخدام المنظور النهضوي في تكوين المشاهد إنما يؤدي إلى تحريفات تسفر عن إطالة بعض أجزائها، والى انكماش بعضها الآخر مما يُسفر بدوره عن تشويه الشكل العام للمشاهد (61 ص89)، ويفسّر المصور (ألف. لوت) التكعيبية: "مذهب يعنى ببناء الأشكال على أسس هندسية، والذي تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية" (61 ص89).

إن أثر أسلوب (سيزان) الذي أوصى بمعالجة الطبيعة انطلاقاً من الأسطوانة والكرة والمخروط، على التكعيبية في مرحلتها الأولى، بل على صعيد التطور الفني العام. فأكد (هربرت ريد) "أنه الفنان الذي نجده في أصل ما يمكن

أن نسميه بالحركة الفنية الحديثة"، ولم يكن (فنتوري) ليتصور الفن الحديث بدون أسلوب (سيزان) (1 ص95). وبفعل العمليات الإنتاجية التي هي عمليات بناء وتركيب بفعل تحليل، كون عمليات التحليل والتركيب هي عمليات تبدأ مع بداية التفكير بالعمل الفني، أو مع بداية تحقيق الصورة الفعلية في دائرة المخيلة الموظفة بفعل إرادة الفنان نحو الفن، فكانت بالنتيجة الحتمية مخيلة متخصصة باتجاه الفن وخصوصيته، لهذا كانت أفعال تحقيق البناء التصويري من استرجاع واستفادة للمفردات والخامات (مواد التقنية)، والعلاقات، والنظم، وعمليات خلق سياقات (نسق)، وبناء أنسجة فنية متخصصة، وكل ذلك يحمل خصوصية أسلوب المنتِج (الفنان)، وتبني بالنتيجة الموضوعية خصوصية أسلوب المنتَج (العمل الفني) (80 ص102). وهذا ما يؤكده (سيزان) بأن الفن هو "إدراك وتغيير"، فالإدراك عنده يعني كل ما يجيء به إلى الوجود، أما التغيير عنده فيعني تكييف المادة الصبغ أو كثافة اللون (العجينة) إلى درجة معينة (29 ص14). لذا قطع (سيزان) صلته بتقاليد عصر النهضة المتبعة في الرسم محاولاً إيجاد أسلوب خاص به، لذا فإنه قد نجح في ذلك، مما زاد في هذا النجاح أن الفنانين التكعيبيين قد اتخذوا من آرائه وأسلوب رسوماته مصدراً مهماً يستوحون منه أفكارهم.

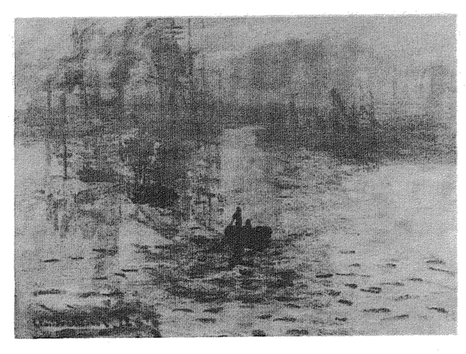
كان (سيزان) يعمد أسلوبه عن رسم موتيف معين إلى تنظيم الموضوع وفقاً لفصول الإدراك الحسي المنفصلة التي كان يختبرها، فقد كانت البيوت والأشياء الصلدة الأخرى تصوّر على وفق المفهوم الذي توصل إليه الفنان عنها بعد سلسلة طويلة من عمليات الإدراك الحسي (49 ص27). وقد أدى أسلوب (سيزان) الجديد إلى ظهور نتائج عدة مهمة في تاريخ التكعيبية، فقد حافظ على الموضوعات الحيادية الخاصة بالانطباعيين- طبيعة- حياة جامدة – صور

شخصية - ولكنه تخلّى عن التجربة الشبكية(*) المباشرة، مفضلاً عليها فناً، وإن لم يكن واقعياً بشكل مباشر وحرفياً، تتخذ الأشياء في أسلوب (سيزان) شكلاً - محرفاً- وغير منظوري نتيجة لتعدد المدركات الحسية من نقاط نظر منفصلة، ثم تتراكم ويعبر عنها في شكل مركّب، تؤدي إلى التأكيد على خصائص الشكل بدلاً من التركيز على خصائص التركيب واللون (**49** ص**63**).

إن أسلوب (سيزان) الإيهامي من خلال الرسم بتقريب الأشياء الموجودة في الأفق وإبعاد الأشياء القريبة، أي أنه جرد كلاً من مقدمة الصورة ونهايتها من وضعيها الحقيقيين، واستبعد من سطح اللوحة، الإيحاء بالمكان الذي كان يقف فيه... وهكذا كان (سيزان) ينظم العلاقة الموضوعية، لا لأنه كان موضوعياً بالنسبة للطبيعة، وإنما بالنسبة إلى اللوحة، أو بعبارة أخرى بالنسبة إلى الفن (**54** ص**74**)، حيث أوجد من خلال استخدام تقنية- الانتقال- وحدة صورية بين الأشياء القريبة والبعيدة، لاسيما في مناظره الطبيعية.

اتبع (سيزان) أسلوباً في التكوين الإنشائي مخالفاً لما كان متبعاً في عصر النهضة، إذ كانت الأشكال تنظم تنظيماً متناغماً داخل مسرح الفضاء الإيهامي في نقطة المنظور، وبدلاً من ذلك ذهب إلى أبعد من القطيعة مع التقليد الذي مثلته الواقعية البصرية للانطباعيين (الشكل 1)، ليصل إلى واقعية العملية السيكولوجية للإدراك الحسي نفسه (**49** ص**27**).

(*) التجربة الشبكية: يمكن تسميتها بالواقعية التجريبية للإدراك الحسي الشبكي، نسبة إلى شبكة العين.



الشكل (1)

إن أسلوب (سيزان) لم يتقيد عند قيامه بالتلاعب الإيهامي بالمسافة الحقيقية بينه وبين الأشياء، لذا درس الأشياء من أكثر من جهة واحدة، فقد قامت الرسوم التكعيبية على هذا الأسلوب بتداخل الحدس والزمن، واستبدال الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة منفتحة، جاعلين من الشيء المرسوم يمتلك ديمومته المتصلة لا المنفصلة، وهذا ما جعل الرسم التكعيبي يشتغل مع مفهوم المطلق بتزامنة العلاقة بين الزمان والمكان (82 ص84).

لقد عدّ التكعيبيون طريقة تصوير العالم من خلال النظر إليه من زاوية واحدة مشكلة رئيسة، كونها لا تظهر جوهر الأشياء، مما ساعد ذلك على تطوير نظرتهم الجديدة إلى العالم. لقد اتخذ التكعيبيون من أسلوب (سيزان) محطة فكرية أولى لهم، وبدأوا بالطبيعة كموضوع لبحثهم، وفي محاولة لاستكشاف النظام

الكامن في تلك التصورات الطبيعية، ساعين ليكونوا أكثر استحواذاً من أسلوب (سيزان) في إيجاد الحقيقة الجوهرية الكامنة (103 ص233). لذلك فإن أسلوب (سيزان) ينشد شكله في الشيء ذاته، محاولاً إظهار البناء الكامن في المواضيع الطبيعية، ولقد تضمن هذا التأكيد على السطوح والكتل والحدود الخطوطية، التي منحت لوحاته نظاماً هندسياً، كما أنه لم يتصور كتلة في حدود خطوطية، هندسية، بل في ألوان متضادة، ففي سطوحه الملونة ينفتح المشهد الجمالي للطبيعة إلى ما هو متصوّر ذي بعد يتجاوز الشكل التكويني كان أسلوب (سيزان) في منحاه هذا إنما أراد الانتقال من الحسي إلى المفهوم من الطبيعة، ومن المدركات المرئية إلى الهندسية، ففي اختزاله للمدرك الحسي، شجرة، بيت، جبل، أحال هذه الحسيات إلى جوهرها الأصلي الهندسي. وهذه واحدة من أهم طروحات أسلوب (سيزان) ونقطة الخلاف الجوهرية من الانطباعيين للطبيعة (82 ص75)، فقد سلك (سيزان) أسلوباً لا يُشابهه أسلوباً آخر ولا يُشبه الطبيعة قطعاً.

ويرى (هربرت ريد) أن أسلوب (سيزان) "يعود إلى المرحلة البطولية في الفن والأدب بفرنسا والتي يعتقد أنها عثرت على طريقة جديدة نحو الحقيقة الطبيعية نفسها، ولغرض تحويلها إلى فن ثابت" (29 ص17)، ففي عمله (جبل سانت فيكتور) (الشكل 2)، ينفذ الفنان إلى ما هو خفي، محولاً المرئي إلى مجموعة من البناءات اللونية المنفتحة على بعد جمالي غير محدد، فلونه يصبح تعبيراً لاعن أعماق الطبيعة، أصول العالم، فالصورة حية بأكملها مقتنصة بإيقاع كوني، إنها تبدو مهنة تتوهج من الداخل (13 ص58)، فلقد قال (سيزان) "التلوين هو أن يكون على الرسام تسجيل إحساساته باللون، أي أن كل ما عدا ذلك، مثل قيم الفضاء والمنظور، يضحي بها، في سبيل نظام

إحساساته باللون، فحين يملك اللون ثراءه، يملك الشكل تمامه" (28 ص71).
كما يقول (سيزان) "إن الضوء لا وجود له بالنسبة للرسام"، إلاّ أنه توجد حدود مضبوطة لحقل الحس المرئي، والعناصر فيه مبعثرة أو مشوشة. لذلك فإننا نقدم مركزاً نحاول عن طريقه ربط إحساسنا المرئي بهذه النقطة المختارة، وتكون النتيجة ما دعاها (سيزان) بالتجريد (29 ص16).



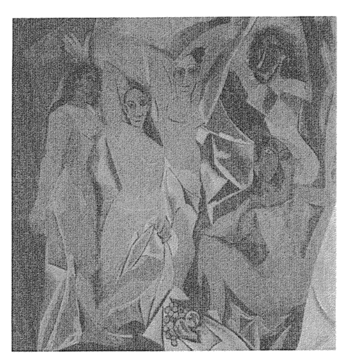
الشكل (2)

إن الأشكال طبيعية كانت أم جمادات، تتحول بفعل خلاّق لدى (سيزان)، وذلك من خلال بث طاقة متسامية للأشكال، فتخليصها من حسيتها الثقيلة يضع بدائل جمالية أوسع وأبعد مدى تتركز على أسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية على الأرجح. إن بناءاته الهندسية تمتلك قابلية وجودها الزمني من خلال علاقاتها الهندسية الداخلية، كالانسجام والإيقاع والتوازن، "فالعين والدماغ اللذان يساعد كل منهما الآخر كما يقول (سيزان) يحولان ثنائية سطح

الواقع إلى ثنائية جديدة ترتكز على التحليل الذهني المكثف " **(109 ص255)**، الأمر الذي جعل من أسلوبه وتقنيته بدائي الفن الحديث.

فأسلوب وآراء (سيزان) الفنية أصبحت مركز إيحاء للعديد من الرسامين، فبعد وفاته عرضت مجموعة من رسومه في صالون الخريف. وقد تركت هذه الرسوم أثراً واضحاً في أسلوب (بيكاسو Picasso 1881– 1973)، ونتج عن ذلك الأثر لوحته (آنسات أفنيون) المرسومة عام 1906– 1907 (الشكل 3) **(13 ص161)**. وهذه اللوحة تحتوي على صورة خمس نساء ضخمات الجثة عاريات، تتميز بطريقة مثل اختزال الهيكل البشري إلى معينات ومثلثات هندسية، وكذلك التخلي عن الخواص التشريحية الاعتيادية. والابتعاد عن أسلوب الجسم التقليدي، هذا التحوير يؤشر بداية أسلوب جديد نحو إمكانات تعبيرية للجسم البشري، ولم تقم هذه النظرية الجديدة على إيماءة الشكل وأساريره، بل على حرية إعادة تنظيم الصورة البشرية نحو إثارة الحالات الذهنية، فالعاريات الخمس تمثل أشكالاً رُسمت بعنف، فالألوان خاصة الأوكر، الأزرق، الأخضر، تتصادم كما تتصادم الخطوط. وقد عولجت الوجوه بطريقتين مختلفتين، فنرى سطوحاً بسيطة محددة برسم واضح يحدد العينين والأنف والفم. ونرى هناك خط محيط أكثر حدة مع الظلال داخل الوجه لإيحاء حجم أنف مسطّح ومدبب. فـ(بيكاسو) بلجوئه لمثل هذه التبسيطات يبدو تأثيره بالفن الأفريقي أكثر وضوحاً على الوجهين الشبيهين بالقناع للشكلين المرسومين على الجانب الأيمن من اللوحة. أما النساء الثلاثة على يسار اللوحة متأثرة بلا شك بنحت ايبريا **(62 ص63)**، ولكن الذي أظهره (جون غولدنك) أن الممارسة الحاسمة التي حدثت لـ(بيكاسو) عندما كان يعمل على رسم (الآنسات) الذي هو في الحقيقة، رسم متفكك من ناحية الأسلوب، ولم يعد كاملاً حتى من قبل (بيكاسو) نفسه. وأهم جانب في لوحة (الآنسات) هو معالجة الفضاء، لاسيما بالنظر إلى الدور

المسيطر الذي تلعبه المشكلات الفضائية في التطور اللاحق للحركة التكعيبية (49 ص22).



الشكل (3)

مما لا شك فيه أن آنسات (بيكاسو) تدين في اللون والتكوين بالفضل إلى مستحمات (سيزان) (الشكل 4)، وهنالك صدى في أوضاع معينة يصل حد الاقتباس تقريباً، غير أن (بيكاسو) في استخدام وسائله الأسلوبية يتجاوز أسلوب (سيزان) كثيراً. فيجمع الأشكال في لوحة الآنسات بتفوق في جرأته الاعتباطية على تكوينات لوحة المستحمات. كما أن (بيكاسو) يجمع وجهات نظر مضاعفة في شكل واحد بدرجة لم يحاولها (سيزان) قط رغم ماضيه القائم على الإخلاص الانطباعي للعالم المرئي (49 ص27). والملاحظ في هذه اللوحة انبثاق الرؤية التلقائية (لبيكاسو) المعبّر عنها بدرامية قصوى بالرأس الذي يجمع الوجه كاملاً، الأمامي والجانبي منه، مما زادها تجريداً.



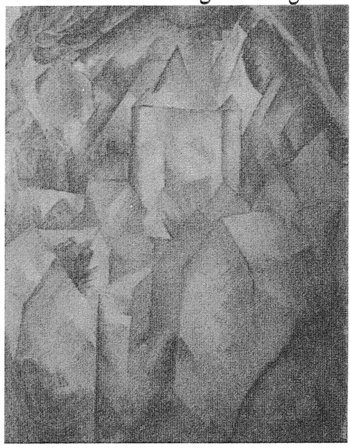
الشكل (4)

لقد تم إضفاء المادية على الجرد واختزال المادي إلى الجوهر، إنه جعلنا نواجه صورة لم تكن مطابقة مع الصورة التي ألفنا رؤيتها. إن هذا النوع من الرسم، على عكس قوانين الإدراك البصري، ولكنه ليس على خلاف قوانين العقل، بمعنى أن الحقيقة لا تكمن في حواسنا فقط، بل في العقل، أي من تفاعل المؤثرات التي تنقلها الحواس إلى العقل تتكون الحقيقة. وقد أظهر بالنسبة لأهمية الحواس (هيلمهولتز) وقبله (بوسويه) " أن الحواس لا تخبرنا شيئاً سوى ما يثيرها " (23 ص75–76). ويرى (كانت) " أن الحواس تمنحنا ببساطة مسألة المعرفة فقط، بينما على العكس منها يعطينا الفهم، العقل، شكلها (23 ص76). ويمكننا أن نتفق مع (أفلاطون) على أن " الحواس تدرك حسياً فقط، ما هو عابر، والفهم

العقل، هو الذي يدوم " (23 ص76). كانت هذه الفكرة واحدة من تلك التي أقلقت تطور التكعيبيين والتي وضعت بخطين، يتجه أحدهما نحو تجزئة الإدراك الحسي، وإعادة بناء الشكل بموجب قوانين الخيال، ويتجه الآخر نحو إدراك الحافز، وهو موضوع ينحو نحو الطبيعة، والتي يصعب فك أحدهما عن الآخر، ويتجزأ كل منهما حتى يعودا للحركة التكعيبية. فمثلاً إن إدراك السيزانيين الحسي للواقعية يؤدي إلى التكعيبية التي هي تشويه لإدراك الحافز الذي ينتهي بتكوين مستقل، وهذا التطور دعوة إلى استقلال ذاتي كامل لواقع التشكيلية، والذي هو ليس فهماً للحافز، وإنما خلق له (29 ص63). إذن فالتكعيبية وبحسب تعبير (هربرت ريد) " نشأت بانصهار العنصر المدرك أو العقلاني، مع مبدأ (سيزان) في إدراك الدافع " (29 ص45)، لذا فإن (بيكاسو) يقول " تحل ما عندي لا قوله قلته بالأسلوب الذي شعرت أنه يجب أن يقال به " (49 ص29)، ثم يضيف (بيكاسو) " إن الرأس عبارة عن عينين وأنف وفم، وهي أشياء يمكنك أن توزعها بالطريقة التي تشاء، ومع ذلك يبقى الرأس رأساً " (49 ص66)، فبعضهم فسّر التكعيبية بلغة الرياضيات والمثلثات ليعطي التكعيبية تفسيراً سهلاً (29 ص48). ويضيف (جان متزنغر 1883-1957) إننا نبحث عن الجوهري في شخصيتنا وليس في لغة الرياضيات، فهناك صور في الشيء الواحد بقدر العيون التي تنظر إليه، وله من الصور الجوهرية بقدر العقول التي تفهمه (49 ص169-173).

في عام 1907 قام الشاعر (أبولينير) بتقديم الرسام (جورج براك George Braque 1882 -1963) إلى صديقه (بيكاسو)، وقد كان (براك) واحداً من كبار الرسامين الوحوشيين، كان يؤكد على الاختلاف بين الطبيعة والرسم، وأشار إلى ضرورة وجود من لا يحاكي الطبيعة، وإنما يكون مكافئاً شكلياً لتجربة الفنان

البصرية والعاطفية عن الطبيعة. ويؤكد بأن الناتج سيتمتع بنوع جديد من الجمال يختلف عن ذلك الذي تتمتع به الطبيعة، وسيكون أقرب إلى حقيقة الطبيعة من التجربة المباشرة للحواس. يكوّن (براك) أسلوباً جديداً عن الواقع توصّل إليه عن طريق الرسوم (السيزانية) التي أنجزها في قرية – الإيستاك- مشاهد طبيعية تفتت بالتكعيبية (الشكل 5) (**49 ص 81**).



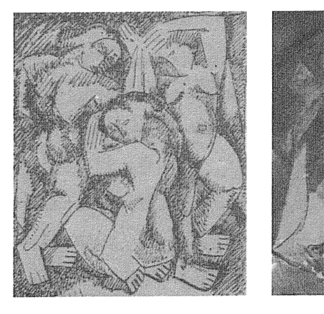
الشكل (**5**)

لقد شاهد (براك) أثناء زيارته الأولى لـ(بيكاسو) لوحته الآنسات، وتأثر بها، فقد تمثل رد فعله في تخطيط يمثل ثلاث نساء، فالمرأة العارية المرسومة وسط اللوحة هي نسخة قريبة تماماً للمرأة المرسومة في الجزء الأيمن السفلي من لوحة (بيكاسو). أما المرأة العارية في الجهة اليسرى من التخطيط فإنها ذات الصلة

بلوحة (براك) العارية الكبيرة (الشكل 6). ويظهر التركيب العام محاولة (براك) إتّباع أسلوب (بيكاسو) في دمج السطح مع العمق. ويؤكد (براك) عن هذا التخطيط أنه كان ضرورياً أن يرسم ثلاثة أشكال بشرية لتصوير كل الجوانب الجسدية للمرأة، مثلما يجب رسم البيت بتصميمه وواجهته وأجزائه (الشكل 7) (49 ص82).



الشكل (6)



الشكل (7)

ولم تمضِ بضعة شهور حتى نفّذ كل من (بيكاسو) و (براك) في قرية- الإيستاك- مشاهد طبيعية ذات أشكال تكعيبية، فتطابقت بحوثهما، وغالباً ما أصبحت أعمالهما متقاربة إلى حد يتعذر على المشاهد أن يميز الفنان الذي صوّر هذا العمل. فذكر (براك) "يجب أن لا يكون الهدف معنياً بإعادة تكوين حقيقة حكائية، وإنما بتكوين حقيقة تصويرية" (30 ص40).

هكذا أقصى (براك) مفهوم المحاكاة لصالح التمثيل الشكلاني، فضلاً عن تقصية المفهوم بالاعتماد على تصوّر عقلي واعٍ، فذكر "الحواس تمسخ والعقل

يشكل، أعمل على جعل العقل كاملاً ليس ثمّة يقين باستثناء ما يتصوره العقل" (49 ص 231)، وذلك بدا من أول مرحلة عندما رسم الأشجار الإيستاك الصلبة المختزلة بأشكال هندسية، فقال (لويس فوسيل) "السيد (براك) يختصر كل شيء، الأماكن والأشكال البشرية والبيوت إلى رسوم هندسية والى مكعبات" (49 ص78). كان (براك) باعتماده على التدرجات اللونية والخطوط الأنيقة اللينة، استطاع بأسلوبه أن يبتدع ما يسمى بالشبكة الفضائية، كوسيلة جديدة لتحقيق العمق نفذ هذه الشبكة بزوايا وألوان بهيجة، فأبسط الموضوعات تحولت على يديه إلى قطع نادرة بفعل التلوين المحيي والاختزال ضمن نظام هندسي، فصحح بالفكر وقواعده الانفعال الحسي، ليهمل الصيغ الجمالية (14 ص135). وهكذا نبذ (براك) محاكاة الطبيعة، وذلك لرغبته في تصوير المطلق. فقال "أريد أن أعرض المطلق" (49 ص81).

وهكذا ظل (براك) و(بيكاسو) حتى عام 1909 يرسمان المناظر الطبيعة والحياة الجامدة، مقتربين من أسلوب (سيزان) الذي يرتكز على أسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية في بناءاته الهندسية. ففي نهاية عام 1909، أصبحت لوحات (بيكاسو)، (براك) أكثر تجديدية، وبكثير من التقشف اللوني، إذ أصبح الشكل من الاختزال والتعشق مع فضاء اللوحة لدرجة يصعب فيها تمييز الشكل المرسوم، ثم الانتقال إليها حوالي 1909-1910، عرفت باسم (التحليلية Analytique) (109 ص255).

اتبع (بيكاسو) و(براك) في هذه المرحلة أسلوباً جديداً يتضمن روح التقصي وتشريح الشكل، وبلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري، بتفكيك عناصر الموضوع بشكل تحليلي داخل تقاطع الشبكة الفضائية، ذات بنية تغطّي مساحة اللوحة كلّها. أي استعمال السطوح المتقاطعة في تحديد السمات العامة للأشياء المصورة قد تحوّل إلى شبكة فضائية مُقسّمة (رقع) صغيرة مُفككة، حيث

تتداخل الرؤية الجبهية- المباشرة- والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، إذ عولجت بطريقة كبيرة من الغموض، لكنها احتفظت بعناصرها الأساسية في إمكانية التعرّف عليها من خلال الميزات البارزة في هذه الأشياء (1 ص98). ويؤكد (براك) "يصعب عليّ إيضاح لوننا، كل الأشياء عندي مرتبطة فيما بينها، وهي تخلق تقريباً حالة التقدم. لقد أحسست أن اللون يمكن أن يبدو كما لو أنه يشوّش على الفضاء، ولذلك استغنيت عنه، وكان واجباً إدخال اللون على الفضاء، وقمت بذلك بالطريقة التي وجدتها صحيحة، وتحت ضغط الحاجة إلى التوغّل أبعد في كشف الفضاء، أردت استغلال مسألة وضع الأصباغ. إن الولع الواضح للغاية بالمادة ذاتها دفعني للانتباه إلى الإمكانيات الكامنة فيها. إن ما يصوره الفنان التكعيبي ليس هو بالضبط ما يراه، بل يمكن التعرّف إليه من خلال تحليل الأشكال الأساسية" (85 ص6).

وهكذا فإن هدف التكعيبية هو التركيز في الواقع لا على الشيء نفسه، بل على الشكل المستقل لهذا الشيء. أي أنهم جعلوا من الشيء الحقيقي شيئاً فنياً في معالجة الأشياء وإعادة بنائها.

لذا لعب الخيال دوراً كبيراً في المرحلة التحليلية، إذ عولجت المساحة المصورة بأسلوب ما يزال إيهامياً، من خلال زهد ألوانها وتمايز أسطحها وتداخل أشكالها الأساسية الخطية وتضاداتها اللونية، فبدت اللوحة وكأنها لم تعد على صلة بالمشاهد، إذ تدفع المشاهد إلى أن يعيد تأليف اللوحة بشكل جمعي من خلال قراءته لعناصرها المفككة (1 ص98).

كان (بيكاسو) و(براك) اللذان وضعا الأسس التكعيبية، قد ساهما في تطورها وإدخال عناصر جديدة إليها، سرعان ما اغتنت التكعيبية في مرحلتها

التحليلية بمفردات صورية جديدة، عن طريق استعمال الأحرف و (الإلصاق Le Collage)(*) مُمهدة بذلك للمرحلة (التركيبية) من خلال تقنية تصويرية جديدة.

لقد توصل (بيكاسو) و (براك) في أسلوبهما إلى دمج الشيء الممثل- أي الموضوع- بفضاء اللوحة عن طريق استعمال سطوح صغيرة متواصلة. وفي سنة 1911، أدخل (براك) للمرة الأولى في مجموعة من لوحاته- طبيعة صامتة- أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه، وواجهات المقاهي، هذه العناصر تتناقض، بوضوحها وبانتمائها إلى العالم المحسوس مع التفكيك الموضوعي للوحة، كما تتناقض مع الصفة المجردة للأفكار العامة التي تمثلها، إلاّ أنها تدعم الطابع المجزّأ للوحة (1 ص100).

يقول (براك) " للاقتراب الأشد من الواقع، أدخلت في عام 1911 على لوحاتي الحروف التي كانت لا تخضع للصياغة بفضل كونها سطوحاً مستوية. إن الحروف هي خارج الفضاء. وعن طريق التضاد يمكن حضورها في اللوحة من بفرقة الأشياء ذات المكان في الفضاء عن تلك التي توجد خارجة. وسوية مع الأشكال البيضوية عثرت من جديد على أهمية الأفقي والعمودي. إن كل شكل له أهميته شرط أن لا تصبح رموزه مفككة " (85 ص6). صوّر (براك) عام 1911 لوحة أسمها (البرتغالي)، الناظر إليها لا يميز سوى بعض الأجزاء التي يصعب كشفها، نجد إلى جانب الشخص المصور أحرفاً طباعية، وأرقاماً. وهذه لا تمثل أشياء حقيقية، إنما هي إشارات تذكر بها، تشير إلى الأشياء دون تصويرها. ولهذه الأحرف والأرقام قيمة زخرفية تلعب دوراً في التأليف، وهي تدخل في اللوحة عنصراً تقنياً جديداً بتصوير واقع (62 ص67).

(*) تكوين بلاستيكي معمول من أجزاء مختلفة المواد، كالجرائد والفوتوغراف والرمل والقار.

إن استعمال هذه التقنية الجديدة من عناصر العالم الحسي، سيقود (بيكاسو) سنة 1912 في خطوة جديدة من تطور التكعيبية، إلى استنباط الإلصاق (Le Collage)، فأدخل إلى جانب الحرف المصور أحرف الطباعة، بما في ذلك الورق الذي طبع عليه، باستخدام قصاصات من جريدة، ومن ورق ملون، فيلصقها بحالتها الخام على القماش أو على ورق مقوى، ويضيف بعض الخطوط بالقلم، توحي بأشياء، كمان، قارورة، رأس بشري، فيصبح إدخال الشيء في الفن بذاته، لا بصورته فحسب، إذ يتغير معنى هذا الورق إن لم تتغير طبيعته (**62 ص68**). وهكذا ظهرت تقنية جديدة، تقنية الورق الملصق (**Papier Colle**) الذي أعطى اللوحة صفة جديدة، جعلتها على علاقة بالواقع الذي ابتعدت عنه. وقد لجأ (براك) بعد أن ساهم في اكتشاف هذه التقنية، إلى تقليد مظاهر بعض المواد– كالخشب، الرخام،...– بطريقة إيهامية، دون التخلي عن الشكل العام للوحة. والغاية من هذه الطريقة المرتبطة بتقنية الإلصاق، في تناقضها مع المحيط ذي الطابع التجريدي، إنما التأكيد على إمكانية تحويل الواقع إلى فن (**1 ص 100**). إن الجسم الغريب الذي أخضع في تقنية الإلصاق للتأليف أصبح جزءاً منه، لا يعني بالضرورة ما يمثله، كما في الحالة العادية، لكن يُشير إلى إمكانية تحويل مدلول هذه العناصر فيما لو عُزلت عن الواقع الذي تنتمي إليه إلى فن (**1 ص100**).

لقد أصبحت الأشياء داخل رسومات هذين الفنانين في عام 1912 أسهل في التميّز، إذ بدأ (بيكاسو) و (براك) بإظهار الأشكال في أسلوبهما بوضوح. وفي ربيع عام 1912 بدأ (براك) بتقنية جديدة، هي محاكاة تحبب الخشب عن طريق الاستخدام التقليدي للفرشاة، من خلال استخدام المشط الذي يستعمله صبّاغ البيوت. وسرعان ما قلّد (بيكاسو) هذه التقنية، ولكنه طبّقها على المؤثرات الأخرى، وبخاصة في تصوير الشعر (49 ص48، كذا ص220– 222).

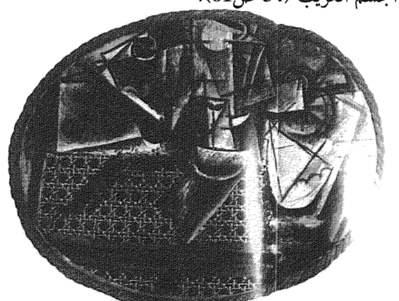
إن استخدام لغة الرمز بـدلالات أشـبه مـا تكـون بالاسـتعارات الشـعرية لـ(مالارميه) و (رامبو) الرمزيين، أسسوا ما يُسمّى لدى السـرياليين بالمصـادفات أو التواردات اللامنطقية في استخلاص معانٍ غير متوقعة من التضارب الشاعري بين أشياء عادية لتقصى عن واقعها العضـوي لصـالح واقـع تخيلـي، كاسـتعارة موضوعية (**20** ص**13**).

إن التقنية القائمة على الإلصاق وإدخـال مـواد غريبـة للوحـة كـ(الرمـل وغيره) سيقود التكعيبية إلى معالجة تقنية جديدة مهّد لها (بيكاسو) و (براك) منـذ أواسط 1912. لقد سار عملهما في منحى جديـد قـاد إلى تقصّـي التجريـد، إذ لم يعد الموضوع ليقتصر على الصورة البصرية الإيهامية، ولا يرتبط بطواهر الأشياء بقدر ارتباطه بعالم الأفكار، الـتي اعتمـدت في تمثيلـها للحقيقـة- الإشـارة- لا- الخداع- ستقود بدورها إلى تطوّر (التكعيبيـة التركيبيـة Synthetic Cubism) في الشكل والسطح واللون (**1** ص**101**).

يقول (براك) " أردت في مسألة وضع الأصباغ أن أخلـق نوعـاً مـن المـادة، وهذه تكتشف بالتدرج، وأحياناً تقود الأشياء المكتشفة إلى أخـرى تاليـة، وبهـذه التقنية أدخلت بعدها بقليل على لوحاتي الرمل والنشارة، وتحققـت مـن درجـة اعتماد اللون على المادة، فمثلاً إذا كانت هنالك قماشتان من نسـيجين مختلفين، ونقعتا من نفس اللون، فإن لونيهما سـيكونان مختلفين. إن الترابـط بـين اللـون والمادة هو في التصوير أمر أكثر دقّة " (**85** ص**6**). إن لإدخال مواد غريبة كالرمـل وغيره للوحة أثر في تحويل التكعيبية إلى مسار جديـد، لم يعـد الموضـوع مقتصـراً على الصورة البصرية الإيهامية، وبات لا يرتبط في ظاهر الأشياء بقدر ما يـرتبط بعالم الأفكار.

في عام 1912 قام (بيكاسو) برسم لوحته (حياة ساكنة مع كرسي خيزران) (الشكل 8)، إذ ألصق على قمـاش اللوحـة قطعـة مـن القمـاش الـزيتي لتـوهم

بالنسيج المتخلخل في الكرسي، وأضاف إليها إطاراً من الحبل. هذا الاستخدام للورق ثم الأشياء الملصقة الكولاج أثر في إحداث ثورة تقنية في الرسم، فنبذ الإيهام تماماً، وقلل المسافة بين النحت والتصوير. ففي تقنية الكولاج استخدم كل من (بيكاسو) و(براك) أشياء حقيقية للدلالة على أشياء مشابهة. فذكر (أبولينير) "يمكن فهم الكرسي على أنه كرسي بغض النظر عن الواجهة التي ينظر فيها إليه إذا كان يمتلك المكونات الأساسية للكرسي" (46 ص66). من جهة أخرى يتحرر الشكل الاعتيادي من مادته ليغرق في روحانية مطلقة في تمثيل الشيء في ذاته بقدرته على خلق إمتاع جمالي مركّز". ذكر (كاهنوايلر) "المقصود في إدخال قطع من ورق الجرائد، والمطبوعات، وقطع القماش المشمّع على الرسم أو اللوحة حصر استطاعات الريشة، وإحلال العناصر الجاهزة مكان المساحة المرسومة باليد، وكان المقصود أيضاً تحقيق عمل واقعي في وضع الشيء بذاته على اللوحة، مما يؤكد صلابته الهندسية في اللوحة، فيمكنها استيعاب، بل هضم، هذا الجسم الغريب (34 ص81).



الشكل (8)

وقد كان من شأن هذه الفكرة الغريبة أنها حوّلت التكعيبية، وأصبحت هي الأساس لمعظم الفن التشكيلي في القرن العشرين. وبعدها أكّد (براك) هذه الفكرة عام 1912 بإلصاق شرائط من ورق الجدران في لوحته- حياة جامدة مع إناء الفواكه وقدح- وكانت هذه الشرائط التي تُشير إلى جرار وسطح منضدة خشبية (الشكل 9)، أول لوحة تكعيبية لاستخدام الورق المصمغ (Papier Colle) وهذا الابتكار وجد حلاً لمعظم المشكلات المتبقية في الرسم التكعيبي (49 ص49).



الشكل (9)

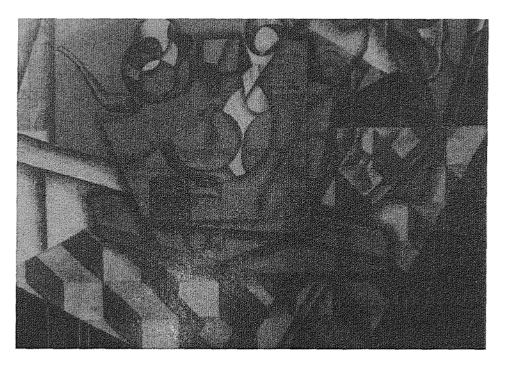
إن الأسلوب التركيبي أصبح بداية لمفهوم فني جديد تمثّل في تشعّب اتجاهات فنية وتنوّع التقنيات، وجاء ليعوّض عن جفاء التكعيبية التحليلية التي

تخلّت عن اللون، وزوال الموضوع، وغياب الحقيقة الحسية. فالتركيبية توجهه نحو تحرر اللون والحركة، واختيار المواضيع الأكثر طبيعية.

ففي المرحلة التركيبية يصبح (خـوان غـريس Cuan Cris 1887 – 1927) أبرز ممثلي هذا الأسلوب، فمنذ أواسط 1912، اتبّع أسلوباً جديداً يتعـارض مـع أسلوب (بيكاسو) العفوي، وأسلوب (براك) التجريبي، فأسلوبه يقوم علـى جمـع الموضوع حول الطبيعة مع البناء الهائل لصفاء الصورة، يقوم (غريس) بذلك عن طريق تصميم بناء يرسمه أولاً، ومـن ثـم يفـرض الموضـوع علـى هـذا الهيكـل (29 ص50)، في صياغة الإشكالية بدقة ووضـوح، فهـو يبـدأ أولاً بتجريـد بنيـة اللوحة وتنظيمها هندسـياً، ثـم يـدخل إليهـا الموضـوع الـذي يبقـى علـى صـلة بالطبيعة، بحيـث تتـآلف أشـكاله، كمـا أعـاد الفكـر صـياغتها مـع بنيـة سـياقها الهندسي، فإن اهتمامه بالرياضيات ودراسته نظريـات (بونكاريـه) و (اينشـتاين) دفعاه نحو صيغ جديدة أكثر تجريدية. لذا يقول عنه (أبـولينير) "فـن قـوي جـداً، وفقير جداً، هو فن ذهني في أساسه، لا يعبر اللون سـوى دلالـة رمزيـة خالصـة" (1 ص101). ويؤكد (غريس) "إنني أشتغل بعناصر الفكـر والخيـال. أحـاول أن أجسّد ما هو مجرّد، وأنا أنطلق من العام إلى الخاص"... ثم قال "أنطلق من شـيء تجريدي، فأصل إلى واقع حقيقي، وأنا أعتبر أن الناحية الهندسية في التصوير هـي الناحية الرياضية التجريدية... إذا كان (سـيزان) يجعـل مـن الزجاجـة أو القنينـة أسطوانة، فأنا أنطلق من الأسطوانة لأخلق كائناً مـن نـوع خـاص، فأجعـل مـن الاسطوانة قنينة، قنينة ما" (62 ص184).

ومع عام 1914 وصل (غريس) في أسلوبه الخاص إلى نقطة لم يكن لهـا مـا يماثلها في أعمال (بيكاسو) و (براك)، وتعد لوحته- أقداح الشاي- (الشكل 10) دليلاً على إسهامه في تقنية الرسم باستخدام الورق المصمّغ. ففـي هـذه اللوحـة

يكاد سطح قماش اللوحة يغطى بالورق المصمّغ، رتب وفق نظام هندسي، أما الورق نفسه فإنه مغطى بأسلوب تكويني تكعيبي مرسوم فوقه. واتبعت الإشارات إلى الواقع تقنية مشابهة لتلك التي اتبعها (بيكاسو) و(براك)، عدا أن (غريس) حافظ أكثر على وحدة الأشياء، وكان أشد منهما في إظهار الأشياء شفافة (49 ص54). ويشرح (غريس) نفسه بقوله " أعمل بواسطة عناصر الفكر، وبواسطة المخيلة، فأحاول أن أجعل حسياً ما هو مجرّد. أنطلق من العام إلى الخاص، ذلك يعني أنني أنطلق من فعل تجريدي لأصل إلى الحدث الحقيقي. فني هو فن تركيبي، فن استلالي " (**1 ص101**).



الشكل (10)

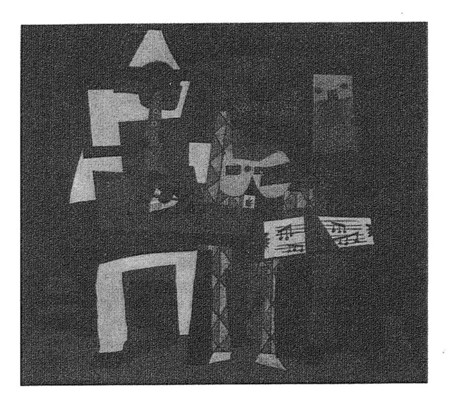
بعد عام 1920، أخذ أسلوب (غريس) يصبح تدريجياً أكثر ليونة. بدأت الحرارة تدب في الألوان، لكن تركيب الصورة ظل مصمماً بكثير من التفكير، لذا فإن الأشياء بدت أكثر تأكيداً لوجودها وحقيقتها من قبل، إذ كانت أجسامها

المسطحة قد أخذت تتوارى وراء أنواع الخطوط وخلف مناطق الألوان، حتى عام 1925 أخذت الأشياء تستعيد كثافتها. لم تعد الألوان تطغى عليها، بل تؤكد وتوضح معالمها، وحدودها وصورها. فقد أصبح الواقع الحقيقي مرئياً أكثر من التجريد، على عكس ما كان عليه تماماً (**62 ص185**).

إن أسلوب التكعيبية التركيبية الذي اتبعه كل من (غريس) و(بيكاسو) و(براك) سيكون له أثر عميق على تطور الفنون اللاشكلية في سنوات ما بعد الحرب، إذ باستخدامها عناصر من الطبيعة، موضوعة في إطار ذي طابع هندسي تجريدي، أرادت أن تجعل من هذه العناصر نعوتاً أو إشارات تولد لدى المشاهد صوراً تذكره ببعض الأشياء دون أن تمثلها، كعروق الخشب التي تذكر بشكل الطاولة، والأوراق الموسيقية التي تذكر بالموسيقيين. إن هذه التقنية قد ساهمت في التوصل إلى الصورة – الفكرة (Image-Pensee)، أو الصورة– الذكرى (Image-Souvenir) الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد، والتي أدّت إلى تمثيل الحقيقة عن طريق الإشارة إليها بواسطة عناصر اجتزأت منها، دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم والبصرية الإيهامية (**1 ص102**).

على الرغم من أن (براك) توصّل خلال عام 1917 إلى نوع من التكامل الفني، إنما بأسلوب جديد لم يتكامل إلاّ بعد عام 1923. وهو الأسلوب الذي بني على مزيج من المبادئ التكعيبية والسيزانية، وعلى رؤيته الخاصة، فكل واحد من التكعيبيين اكتشف أسلوبه الخاص به، فـ(بيكاسو) وانطلاقاً من التكعيبية التركيبية اتّبع منذ عام 1915 أسلوباً لا يخلو من التعبيرية، إلى جانب الإنشاء التكعيبي في التأليف الواحد، ففي عام 1917 أكتسب نوعاً من الاستقلال إزاء الأسلوب الذي لم يحدد عمله. ولعل أبرز أعمال هذه الفترة تبين أقصى ما

توصلت إليه التكعيبية التركيبية في أعمال (بيكاسو)، هي لوحة- ثلاث نساء حول النبع- ولوحة- الموسيقيون الثلاثة- (الشكل 11) (**1** ص**103**).



الشكل (**11**)

ويشترك (فرناند ليجيه Fernand Legat 1881 -1955) الذي تأثر في بدايته بأعمال (ماتيس) والوحوشيين، مع التكعيبيين، في أبداع شكل سام، معتمداً على المفاهيم التي تستمد من الهندسة جمالها الخالص، اعتمد (ليجيه) في تراكيبه على الإيقاعات المتضادة (Contrast) لوناً مقترباً من التجريد في انتزاع الصفات الجوهرية للشيء، متأثراً بأسلوب (سيزان) ومعالجته للون والخط (**49** ص**54**). إن أسلوب (ليجيه) يفسّر تمسكه بالأشياء التي لم تفقد صلتها بظواهرها الأساسية، على الرغم من التحوير الشكلي ذي الطابع التكعيبي. لكنه أعطى هذه الأشياء ملامح الصورة الميكانيكية والأشكال الهندسية الجامدة

الحركة. سمّاها- تضادات الأشكال- فالأشكال الأنبوبية والمساحات المسطحة في هذه اللوحات هي ذروة أعماله منذ عام 1910 (**49** ص**54**). ويؤكد (ليجيه) " أقحمت خلال سنوات الحرب الأربع في الواقع وبشكل مفاجئ، وكان واقعاً أعمى وجديداً عليَّ، كان أسلوبي تجريداً كاملاً يمثل مرحلة التحرر الفني. ولكنني وجدت نفسي في القوة الهندسية، كنت مشدوداً بمؤخرة البندقية، وهي تقف مكشوفة تحت الشمس، وأنا أراقب انعكاس سحر الضوء على المعدن الأبيض. كل ذلك يجعلني أنسى فيه الفن التجريدي " (**29** ص**52**). لذا فإن أسلوب رسمه أصبحت مرتبطة بحياة الناس، وبمظاهر مكننة الحضارة الجديدة. فقد كانت هنالك حياة- جامدة- تكون فيها وظيفة الصورة المرئية شكلية فقط، فلوحتي- ورق الشجر- و- ورق اللعب- لا تدل على شيء خلف المساحة المسطحة من اللون الخالص الذي تحتله في الرسم، وهي كما يقول فيها (أبولينير) " تحتوي على تفسيرها بنفسها " (**29** ص**52**).

في عام 1914 استخدم (ليجيه) أسلوب التضادات اللونية القائمة لا على الاستقصاء العلمي للضوء الذي قام به الانطباعيون المحدثون فحسب، بل تقوم على اعتبارات شكلية صارمة، فضلاً عن تضادات بين الخطوط المستقيمة والمنحنية، وتضادات بين الأشكال الصلدة والأسطح المستوية. وقد كانت النتيجة تجريدية لا تخلو من اعتقادات روحية (**49** ص**54**)، إذ رسم (ليجيه) لوحته- عاريات في الغابة - ولا تمثل هذه اللوحة أيّة إضافة على لوحة- الجسر- باستثناء أنه استخدم الأشكال الأسطوانية التي أصبحت فيما بعد أحد السمات الأساسية الأسلوبية التصويرية. لكنه أوجد في لوحتي- عاريات في الغابة- و- الجسر- فضاءً تقليدياً مستخدماً منظوراً ذا نسب مصغرة ونقطة نظر سيزانية عالية (**49** ص**34**). لقد كانت أعمال (ليجيه) بديلاً أصيلاً لتكعيبية (بيكاسو)

و(براك)، فعلى الرغم مما تبدو عليه التكعيبية من ثورية، فقد ذهب (ليجيه) إلى خطوة أبعد، فلم يعد يحاول حتى توصيل العناصر الهندسية المختلفة التي يكونان منها الجسم بأجزاء من الكرة، وأقواس من الدوائر والموشورات (**49 ص106**).

في حين طوّر (ليجيه) بعد الحرب أسلوباً للتكعيبية التركيبية تكاد تكون المقارنة بينه وبين أسلوب (بيكاسو) معدومة، كما في لوحة- الأقراص- المنجزة عام 1919، ولكن أعمال (ليجيه) كانت مرتبطة بالديناميية البصرية أكثر من ارتباطها بالتكعيبية الخالصة، كما كان الأمر مع المرحلة ما قبل عام 1914. وقد اختار (ليجيه) المدينة والماكنة، لتصير موضوعات لأعماله في العشرينيات، انعكاساً مباشراً لأسلوبه الفني، ومع ذلك فقد تساوت وسائله الشكلية مع تلك التي استخدمها (بيكاسو) في تكعيبيته التركيبية (**49 ص59**).

في عام 1920 حصل تغيّر بسيط في أسلوب (ليجيه)، فبدأ يفصل بشكل أفضل بين الكائن الإنساني وبين الأشكال والأشياء المحيطة به. فصور في أمامية لوحاته أشخاصاً ضخاماً، تبدو صنعت من صفائح معدنية ملونة، نساء لهن رؤوس كروية، شعر أسود ملمع، وليس أي تعبير سيكولوجي في وجوههن، فهن سوى أحجام كروية أو بيضوية، أفواه عنيفة، وأنوف تربطها بالحواجب خطوط حادة ونظرات جامدة عميقة، وقد بلغن الضخامة (الشكل 12) (**62 ص190**).



الشكل (12)

أصبح أسلوب (ليجيه) أكثر ليونة عام 1934، فأخذت الغيوم والأشجار والنباتات والزهور تحل محل الأشياء المعدنية ومنتجات المعامل، لكنها تعالج بنفس الطريقة التي عولجت بها تلك، عدا أن أشكالها أقل انتظاماً، فالأجسام البشرية أصبحت أكثر ليونة، لكنها لا تزال بادية، كتلية، وقوية، ويبرز قوتها بواسطة الظلال التي يضعها طوال حدود الشكل، مما يعطيها انطباعاً شديداً بكبر الحجم (62 ص190).

كما استخدم (ليجيه) طريقة الورق الملصق للإشارة إلى الشيء دون وصفه أو معالجته، وكذلك رفع من شأ، المواد المستهلكة الحسية إلى مصاف جمال مترفّع ومتجاوز لمحدودية الخامة.

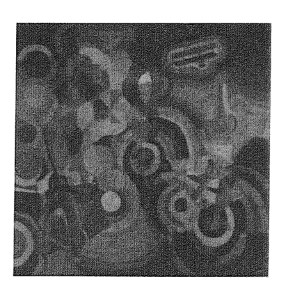
امتد تأثير التكعيبية، وبالأخص آراء (بيكاسو) و(براك)، التي شكلت إثارة ونقاشات طويلة، فظهر عدد من الاتجاهات التصويرية، تحدوها الرغبة في خلق صياغات تشكيلية جديدة تدعو إلى مفارقة الواقع المرئي، والسعي نحو الرؤية الذهنية المجردة المستقاة من ذات الفنان.

عرفت (الأورفيه)(*) كاتجاه مرافق للتكعيبية، حتى لقبت بالتكعيبية الأورفية، كونها تشكل مرحلة من مراحل تطورها الفني، وتحمل المنطلقات المعرفية نفسها التي ترتكز على الحدس كمنهج جوهري في قيادة الخلق الفني ومعالجته السطح التصويري، إلاّ أن نقطة التحول الجوهرية تكمن بالعودة إلى اللون وقيمه بوصفه عنصراً بنائياً مهماً في صياغة الشكل والفضاء. وفي هذا الصدد يقول (روبير ديلوني 1885-1941): (تكونت لدي فكرة تصوير لا ترتبط تقنياً سوى باللون وتضادات اللون، لكنه ينتشر بالزمن ويدرك في آن واحد، دفعة واحدة) **(1 ص109)**، مما يوحي بالحركة والدينامية المفعلة للسطح التصويري، الأمر الذي أدّى إلى اشتراك المتلقي في العمل الفني مستعيناً بالحدس المباشر لإدراك الشكل أو الحركة أو المزج اللوني. هذا الإدراك يصفه (أبولينير) بقوله: (إن تضادات الألوان تعوّد العين على أن تقرأ العمل دفعة واحدة، كما يقرأ قائد الأوركتسرا في لحة واحدة مجموع النوطات المتلاحقة أمامه) **(34 ص135)**.

إن عودة التكعيبية إلى اللون وتناغماته قد أضفى عليها طابعاً وجدانياً، ووطد من صلتها بالمفاهيم التشكيلية للاتجاه التعبيري. فعدّ (ديلوني) اللون هو الشكل وهو الذات التي تضفي على الشكل قيمته. وجلب انتباهه النور الذي يجتاح نافذته المطلة على المدينة، فالنور الذي يصور يتخيله أكثر مما يراه، فهو يخلقه ويجعله بتدفق، فالموضوع لديه يكمن في تخيل حركة اللون وتحولاته. لذا فهو يعمل بالوجدان مدعم بالخيال الحر، ليتوصل إلى هذه الموسيقى الكونية

(*) الأورفية: تسمية أطلقها الشاعر(أبولينير) على هذا الاتجاه، مستقاة من عنوان كتابه (موكب أورفية) للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي. عرفت الأورفيه منذ عام 1913. أبرز ممثليها (ديلوني) و(كوبكا).

(62 ص55-56)، مما يجعله مرحلة متقدمة في طريق التجريد الخالص (الشكل 13).



الشكل (13)

إن التكعيبية قد ارتكزت في صورها وآلية اشتغالها على العقل التخيلي، مما جعلها تقدم لنا فناً لا موضوعياً يمر على الحسيّات مروراً طفيفاً، وإقصاء العلاقات الزمانية والمكانية والفضائية، والإبقاء على العلاقات الشكلية، مع إهمال واضح للون بحكم سلطة العقل على الوجدان. وإن كانت التكعيبية تبحث في الجزء، فإنها تؤكد صفاته الجوهرية الدائمة لا أغراضه المتغيرة، وتحاول نقل الانتباه من الشيء إلى حقيقته الكلية الغارقة في زمن الديمومة، كما في أعمال التكعيبية التحليلية والتركيبية. أما التكعيبية الأورفية فترتكز على تخيل حسي بفعل الاهتمام باللون، وهذا ما يؤشر حقيقة أن تأكيد الشكل دون اللون ناتج عقلي، أما التركيز على اللون فهو ناتج حسي. والأورفية لم تقلل بالمقابل من قيمة الشكل، لذا فإنها لا تخلو من أثر عقلي يتداخل في تصميم البناء الشكلي للصورة. وفق هذا الخليط من القوى العقلية والتخيلية والوجدانية المتجانسة،

تصبح الصورة محض علاقات تجريدية مثالية في سعيها لتخطّي الحسيات، وابتغاء الجمال الخالص للوصول إلى المُطلق، كما في أعمال (ديلوني).

إن التراث الذي تركته التكعيبية للفنانين، يتركز أساساً في مبادئها الشكلية الذي لم تجد صفتها على الظواهر، والمتمثلة في أغراضها الواقعية. وهكذا فقد أصبح استواء أسطح الصورة وفكرة اللوحة- الموضوع، والتشابكات اللاإيهامية للأسطح التصويرية، والتلصيق (الكولاج) من الوسائل الفنية غير التقليدية، كانت جميعها من نتاج التكعيبية، أصبحت قيماً أساسية في معظم الرسوم اللاحقة للفن الحديث، مواصلاً اشتراك أنواع من الفن قام بتحديدها الخيال أو الوهم، وكانت الصفة المميزة لهذه الحركات هي قيام الشعراء والأدباء بدور كبير في تكوّنها.

المبحث الثاني

أثر أساليب وتقنيات التكعيبية على الرسم الحديث

- مدخل في فن الحداثة
- المستقبلية
- التجريدية
- الدادائية
- السريالية

مدخل في فن الحداثة

إن أهمية هذا الحدث لا تقتصر على إثبات عجز هذا التيار عن المواصلة والاستمرار عملياً، بل فتح المجال لبروز تيار جديد، كانت أفكاره قد ظهرت في خمسينيات القرن الماضي، وعُرف فيما بعد باسم (ما بعد الحداثة Post-Modernism). إن الاختلافات بين التيارين- الحداثة وما بعد الحداثة- لا تقتصر على المعالجات الأسلوبية والتقنية، وإنما تشمل دراسة وتحليل الفكر المتعمق بطبيعة التكوين الفني وعناصره، والتي تكسبها الطابع المميز.

وفي ذلك لا نستطيع فهم حركة ما بعد الحداثة، دون الأخذ بمغزى الحداثة كحركة فنية وسمت القرن العشرين بطابعها الثوري الجريء، وأسباب ظهورها، والانتقادات التي واجهتها. ويعتقد البعض أن الحداثة فصلت فجر التاريخ عن العصور المظلمة، أو التي فصلت العصور المظلمة عن العصور الوسطى، لأنها شملت الميادين السياسية والدينية والثقافية. ويصفها البعض بأنها تغيّر في التكوين الثقافي والاجتماعي، جاء نتيجة للثورة الصناعية، وما أحدثته من تغيّر في البناء الحضاري والفكري للإنسانية.

وفي ذلك نستذكر مقولة (كروتردشتاين) "إن هذه الكلمة خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوّه العام، والحداثة وجهة نظر جديدة، تهدف إلى تغيّر المجتمع، وتحطيم الأطر التقليدية التي تحدّه بالذوق، والإدراك، والتكوين الاجتماعي، أي تجاوز كل ما هو تقليدي أو مُتّفق عليه" (**84 ص91**).

والفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يُر من قبل، وكأنه أول من تعرّفت عيناه على معالم الكون، دون التأثر بمعرفته السابقة، أو بما رآه من صور فنية في تحرره من الصور الذهنية المحفوظة. إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم

الباطني (عالم النفس والمشاعر) كما ينظر إلى العالم الخارجي (عـالم المحسوسـات)، وكأنه ليس فقط أول من تفتحت عيناه على هذا العالم، بل كما لو كـان أول مـن صاغ هذه المشاعر والأحاسيس في قالب فني. إن هذا النوع من الرؤيا هـو الـذي يميّز العمل الفني الحديث.

في ضوء هذا التوجّه، عرّفت الحداثة على أنها (حركـة ترمـي إلى التجديـد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديـدة) (17 ص26). ويشير (أدونيس) بكونها (رؤية جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج. تساؤل حول الممكن واحتجاج على السـائد) (86 ص12). ويعـرف (بودلير) الحداثة على أنها تقف بالضد من العابر والهارب والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي (86 ص12). ويرى (مهدي) الحداثـة على أنها حركة تحوّل في الفن التشكيلي الحديث، استهدفت تحرير الوعي وتفعيل الحدس كقوة معرفية شمولية قادرة علـى تخطـي مـا هـو سـائد، وقيـادة التغـيير باستحداث بنى تصويرية جديدة غير خاضعة لمُحددات الواقع أو الأُطر الزمانيـة والمكانية (83 ص13).

ويمكن القول هنـا بـأن الحداثـة ليسـت فنـاً تقليـدياً، إنهـا فـن التحـديث والابتعاد عن الواقع. إنها الفن الـذي يرمـي إلى التجديـد وصـنع حيـاة جديـدة تتجاوز المكان والزمان والواقع الملموس. وقد تفرّعت الحداثـة إلى مجموعـة مـن الحركات الفنية، ففي مجال الرسم ظهـرت (الانطباعيـة، والتعبيريـة، والتكعيبيـة، والمستقبلية، والدادائية، والسريالية...)، وإذا أخذنا الحداثة كحركة تضم كل هذه الحركات، فهي تتميز بما يأتي:

- الابتعاد عن الأساليب والمعالجات التقنية الفنية التقليدية التي كانت سائدة في السابق، مثـل التنـاظر، والتكـرار، والتنـاغم، بوصـفها لا تناسـب المرحلـة الجديدة، وتعميق عمليتي الابتكار والإبداع الفني

- التجريد، وهي صفة ملازمة للفنون الحديثة جميعاً، لأن التجريد، بحسب المنظور الحديث للفن، غير محدود، ولا تحكمه قوانين رياضية، مما أدّى إلى غياب العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين الكل والجزء.
- ضرورة الإفادة من التكنولوجيا، مما انتقل تأثيره إلى التصميم والتنفيذ، وإنما إلى الأشكال والتكوينات الفنية أيضاً.
- التأكيد على أهمية الأحاسيس الرئيسة التي تحدد الهيأة واللون والتي تكون عامة لكل الناس، على حساب الأحاسيس الثانوية المعتمدة على الميراث والخلفية الحضارية، والتي تكون شخصية ومتغيرة. فالمكعّب هو مكعّب لكل البشر، لذلك فهو أكثر قيمة من الأشكال التي لها قيم شخصية، لذلك يتم التوصل إلى أن الفن يجب أن ينبني على الأحاسيس الرئيسة (84 ص92).

فعند تحديد تاريخ نشوء الحداثة ومنابعها، يرجع المنظّرين إلى عام 1460م أو عصر النهضة، إلاّ أن هنالك اتفاقاً على نشوء الحداثة وتطورها وانفجارها جاء في القرن التاسع عشر، قرن الحركات الحديثة في جميع فروع الفن. وينبغي التعرّف على المنابع التي نهل منها هذا المفهوم، ومن هذه المنابع نذكر أهمها:

- التطور الصناعي الهائل والمتمثل بتأثير التكنولوجيا على المعرفة العلمية.
- التقدم العلمي في مجال الفيزياء وما تلته من اكتشافات كبيرة، والتي غيّرت تصوراتنا عن العالم والكون ومكاننا في هذا الكون.
- الثورة السكانية الهائلة التي شهدها العالم، وبخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين.
- وجود نظم الاتصالات المتطورة، والتي ربطت المجتمعات على الرغم من تباينها.

- الحركات الجماهيرية والوعي السياسي والاقتصادي.
- وجود السوق العالمية الرأسمالية، والتي تأخذ من التحديث منهجاً وسبباً مباشراً لها (96 ص2).

وبناءً على ما تقدم من نقاط، يرى (مخيف) أنّ الحداثة "ثورة دائمة ضد مجمل الوجود، وتأخذ من الإطاحة بالتقليد نهجاً لها، وتشكّل الحداثة وعياً مستمراً بمتغيرات الحياة ومستجداتها وانسلاخها عن قيود الماضي، والتطلع دوماً إلى تقديم ما هو جديد ليجعل الحياة دائمة التجدد، وكسر ما هو مألوف وثابت (96 ص2).

وإذا كانت هذه المنابع التي نهل منها مفهوم الحداثة، فإننا إزاء انتقادات وأزمات حضارية واجهت الحداثة- في كل الفنون- وأكثر هذه الانتقادات في مجال الفن، إذ افترض أن عصرنا الحاضر يتطلّب نوعاً من الفن ينسجم مع لإيقاع الحياة السريع، والتطور التكنولوجي، وزيادة فرص التقارب بين الشعوب. وتركزت هذه الانتقادات في عدّة نقاط:

- التراث: إن أزمة الفنان المعاصر ليست بالتحرر من التاريخ، وإنما في كيفية التعامل معه، إنها مشكلة حضارية وجمالية في آنٍ واحد، تتعلّق بصياغة اللغة التعبيرية، وكيفية استخدامها للوصول إلى الشكل الذي ينسجم مع الواقع الجديد، ويحتفظ بمبدأ التواصل مع التطور التاريخي المنطقي. استطاعت الحداثة، بتأكيدها على اللاتواصل والانقطاع، أن تطمس كل المعالم التراثية والقيم الجمالية التي ينشدها الفن بشكل عام. ويؤكد الناقد (هربرت ريد) هذه الحقيقة في انتقاده للحداثة، فيقول "إننا نلمس الآن ابتعاداً عن كل أنواع التراث، ولا يمكن أن ندعو هذا الابتعاد بالتطور

المنطقي للفن في أوربا، لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً. لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفني".

ويقول (ريد) أيضاً "شهدت الأزمات السالفة كثيراً من الثورات الفنية، فكل جديد جاء بثورة فنية جديدة، ثم إننا نجد أن لكل القرون ثوراتها المتعاقبة، التي أنتجت ما نسميه الآن بـ(الفترات)، مثل الباروك، والركوكو، والرومانسية، والانطباعية. أما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة، فلا أعتقد أن لفظة (ثورة) مناسبة، إنها تحطيم، بل انحلال مأساوي".

- غياب النظرة المتعمقة لمتطلبات الإنسان المعيشية والفنية في الفن، وهي احتياجات تتأثر بظروف الحياة المعاصرة، وتقاليد الإنسان ومبادئه الاجتماعية والحضارية. فإن احتياجات الإنسان في الفن تتأثر بأسس بناء هذا الإنسان حضارياً واجتماعياً واقتصادياً، وهي تختلف من مكان لآخر.
- الإفراط في تكرار المعالجات (الأسلوبية والتقنية) في الفن، بغضّ النظر عن كثير من الاعتبارات، بحيث أصبح الفن على درجة عالية من الحرية في انتقاء المشاكل التي يريد حلّها مع تجاهل جوانب كثيرة من الفن. إن أي عمل فني، مهما بلغت روعته، يصبح شيئاً مُبتذلاً إذا تكرر تكراراً مُفرطاً.
- الاهتمام بالجانب النفسي للفن، مما أدى إلى تبسيطه وتجريده من كل قيمه التعبيرية والرمزية، بحيث أصبح المضمون الوحيد لتلك الأعمال هو الجانب النفعي. لقد صار ما ينتجه هذا التيار أعمالاً منطوية على ذاتها، مُجرّدة لا تحرك فينا ساكناً، بغضّ النظر عن إعجابنا ببساطة التصميم وسهولة التنفيذ (84 ص93).

لهذا استطاعت الفنون التشكيلية والرسم خاصة، دون الفنون الأخرى، أن

يجسم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة، من خلال تحرير اللوحة من كل إيقونات الكلاسيكية، فلا يتيقن في النهاية إلاّ الشكل واللون والمادة، فقد ذهب الشكل الحسي (الموضوعي)، وأخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور (89 ص11). إذ يقول (سبندر) "إن الفن الحديث يعكس الوعي بموقف حديث لا سابق له في شكله أو لغته" (16 ص11). لذا فإن الحديث في الفن هو الحاجة لإنتاج عمل فني جديد يشوّه كل العلاقات الشكلية المعروفة، وكل القواعد التقليدية لصالح مصدر خاص جديد (107 ص 76). فالحداثة ترى الفن على أنه برهان روح العصر، وهي تعني تطبيق فكري لقيم جديدة ومستقلة عن كل النتاج السابق، فكانت بداية التحوّل عن المفهوم الكلاسيكي للفن مع الانطباعية في تمويهها للأشكال الحسية ذات الثلاثة أبعاد، وتحررها نسبياً من قوانين التمثيل التقليدية. وقد وصلت الحداثة الفنية قمتها لدى كل من التكعيبيين والمستقبليين والتجريديين...، وتمثلت بصورة رئيسة بعملية تدمير الأشكال المألوفة الراسخة التي تحول دون أن تأخذ العملية الإبداعية مداها الأرحب، ومن ثم فإن الهجوم على ما هو موجود، وما يمتلك شرعية مطلقة، يصبح أمراً ممكناً، فالحداثة لا تعترف بقدسية أي شيء، ومن ثم فإن كل الأشياء تخضع للبحث والتدمير.

ومن هنا جاءت الحداثة لتخلص الإنسان من الأوهام وتحريره من قيوده، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً، وإن ذلك لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي، ويهتم باللحظة الحاضرة، بالتجربة الآنيّة، وكذلك إرساء بعض الثوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته، كما تحكم الصيرورة الثقافية، فتفسّر التغيرات العابرة، وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنيّة. ومن هنا جاء التقابل الضدّي بين الثابت والمتحوّل كإمكانية تفسير

التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكّم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً (31 ص140).

المستقبلية(*)

تحولت الاكتشافات الحديثة والإنجازات العلمية إلى معالجات أسلوبية وتقنية تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، معلنين إعجابهم بنتاج العلم الحديث ،ى كالسيارة والقطار والطائرة، التي باتت مصدر إلهام لأعمالهم الفنية، وهو ما يفسّر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة، ومحاولتهم التعبير عن دوامة الحياة (50 ص95). وقد عبّر (مارنيتي Marinetti)(**) عن ذلك بقوله: "إن سيارة هادرة تمرق مندفعة كطلقة مدفع رشاش أجمل بكثير من تمثال انتصار ساموتراس(***)" (50 ص95)، إذ كان الجو العقائدي والأديان ألهما فناني العصور السابقة، وجد فنان القرن العشرين نفسه أمام عامل جديد يستمد منه الإلهام، وهو الآلة، وهي روح القرن العشرين ودلالته، فلا شيء أروع من فولاذ ينبض بالحركة، فينطلق مسابقاً الريح...

(*) المستقبلية: ظاهرة إيطالية بالأساس، مؤسسها الشاعر (مارنيتي)، صدر بيانها الأول عام 1909 في مجلة لوفيغارو الفرنسية، يحث الشعراء على رفض الماضي والتغني بالمستقبل، تمجد السرعة والحركة، روادها (أمبرتو بوتشيوني) و(كارلو كارا)، و(جياكومو بالا)، و(مارسيل دوشامب)، و(جينو سيفيريني).

(**) مارنيتي: هو فلبوتوماسو مارتنيتي، شاعر ومحرر وناقد فني وأدبي إيطالي، عمل في مجلة (شعر) التي تصدر في مدينة ميلانو• وقد نشر مارنيتي البيان المستقبلي الأول في صحيفة لافيغارو الفرنسية في العشرين من شباط 1909.

(***) ساموتراس: تمثال إغريقي مشهور يعود إلى بداية القرن الثاني قبل الميلاد.

فالفنانين في المدارس السابقة كانوا يستخدمون تقنية البقع الفاتحة والقاتمة، ليتسنّى لهم الحصول على الحركة (35 ص63).

لكن الحركة لدى المستقبليين تأخذ في حالات الطابع النظري، وغالباً ما تتقدم (الفكرة) في جزء كبير من أعمالهم على الإدراك البصري. توصل المستقبليون إلى تمثيل الحقيقة إشارياً من خلال أجزاء أو عناصر منطقية منها، دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم والبصرية الإيهامية. هذه التقنية ساهمت في التوصل إلى الصورة– الذكرى، أو الصورة– الفكرة، الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد، ولا بد من الإشارة إلى أن هذه التقنية ظهرت سابقاً في أعمال التكعيبيين، وأن وسائل المستقبليين قريبة من وسائل التكعيبيين (ليجيه وغريس خاصة)، فإن الحركة تبقى لديهم، كما يقول (بوبير) " في موقع وسط بين الحركة الموضوعية في التكعيبية والحركة الذاتية في التعبيرية (1 ص113).

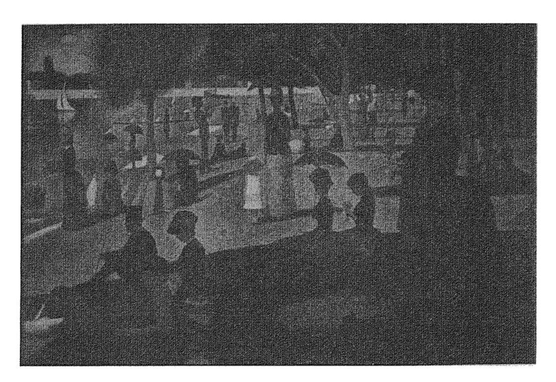
ففي شباط من عام 1910، نشر بيان آخر للمستقبليين، شنّوا فيه هجوماً عنيفاً على كل ما يمت إلى الماضي بصلة، وتمجيد كل ما هو فتي وجديد ينبض بالحياة، لا فن غير الذي ينهل عناصره من محيطه (29 ص67) المديني الحديث، وسعيها إلى عرض وتمجيد الحياة اليومية التي يصوغها العلم الظافر بعنف وبلا توقف (92 ص68). لقد جعلت المستقبلية من الماكنة والآلات بحركتها المستمرة والهادرة، الشكل النموذجي للجمالية الحديثة. فالجمالية الحديثة مفخخة بالسرعة والحركة والإحساس بالزمن وتجاوزه، ورفض كل صور الماضي.

فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبليين، لذلك كان التفكيك من الأساليب التقنية للمستقبليين، إذ تعمد إلى تفكيك أوصال الشيء، والتي تمنحهم الإحساس بالحركة بتقسيم الشكل، بما يتيح لهم الإيحاء بالإيقاع الديناميي

الشامل للموضوع، ثم تجميعها إلى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبيون، مع فارق أن الرسام المستقبلي كان يعمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط (25 ص88)، فكان تحقيق التداخل بين الشكل والجو- البيئة المحيطة، من الأهداف الرئيسة في الفن المستقبلي، ففضاء اللوحة هو الجو الذي تتحرك وتتداخل فيه الأجسام، والأجسام في عصر السرعة والحركة لا تظهر إلاّ على هيأة حركة وضوء. أما اللون فهو موشوري لا يحمل إلاّ صورة قزحية ماضية... ولذلك ثار المستقبلي على سلطان الهارموني (37 ص17)، ولهذا اعتمدت المستقبلية على حركة الشكل من خلال لإدراكه في نسق العلاقات البصرية، وإرباكه بوساطة التفكيك.

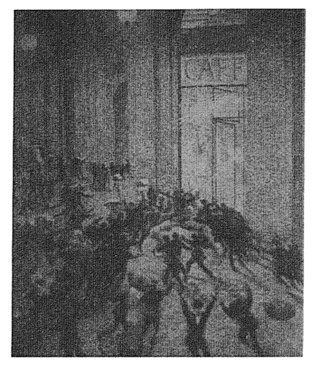
وبذلك فإن (أمبرتو بوتشيوني Boccioni 1882 -1916) أبرز ممثلي المستقبلية، يسعى لإيجاد معادلة فنية حديثة للحركة والسرعة في عمله التصويري أو النحتي، فيلجأ في التصوير إلى الحركات، والإشارات، والمنظور- الإسقاطي، والخطية المتحركة والضوء. ثم يصل بعد ذلك إلى الجمع بين هذه الدينامية الخطية، وتنظيم مساحة اللوحة بواسطة القيم اللونية (1 ص113). وبهذا أكّد (بوتشيوني) على القيمة التشكيلية للحركة. ففي الرسم يجب إعطاء الشعور بالحركة، أي الإيقاع الخاص لكل شيء مع ميوله وحركته وقوته الداخلية.. ولهذا تجاوز المستقبلي جمود الأسلوب التكعيبي، فكل شيء يركض ويتحرك ويتحول في سرعة، فالأشياء ليست جامدة، بل في تقلّب دائم ومتغيرة في تلاحقها، كما ذبذبات متدافعة في المدى الذي تجتازه، فلرسم صورة بشرية لا نلجأ إلى تلك المعادلات التقليدية، بل إعطاء كل المناخ المحيط بها.. فلنقل مجموعة الأحاسيس البصرية التي تختلج في الواقف على الشرفة، كضجة الشوارع مثلاً،

ينبغي خلق مناخ خاص يفكك الأشياء ويُذيب التفاصيل، معرّياً إياها من منطقها السائد (34 ص124). وبهذا كان المستقبليون يسعون إلى تجميع أشكال الحركة المستمرة في صورة واحدة، فتصوير الشيء في حالة ثباته أمر غير مرغوب، فالسرعة تؤدي إلى تداخل وتشابك صور الأشكال مع بعضها، بحيث تتولد منها صور جديدة (21 ص105). وبذلك طالبَ المستقبلي باحتقار كل أشكال التقليد، وتمجيد كل أشكال الابتكار، والثورة ضد طغيان التعابير المطاطة، كالتناغم والذوق السليم، واعتبار نتائج العلم كالسيارة والقطار والطائرة، مصدر إلهام لعملهم الفني، بوصفها مظهراً من مظاهر السرعة ودينامية الحياة الحديثة في محاولة منهم للتعبير عن دوامة هذه الحياة، يقول (بوتشيوني) "إن رغبتنا في الحقيقة لا تكتفي بالشكل واللون التقليديين، فالحركة إحساس دينامي دون نهاية.. ففي حين يصور الانطباعي لوحة بهدف إبراز لحظة عابرة نتوصل نحن إلى تركيبه من الزمان والمكان واللون والدرجات اللونية، وهدف التمثيل لا يقتصر فقط على تتالي الحركة، بل يتعداها إلى تزامن الحالات النفسية" (1 ص110). فلا يمكن أن يكون فناً عصرياً إلاّ إذا اعتمد على إحساس عصري محض، فالفن والإحساس لفظان لا ينفصلان. لقد أطلقنا أيدينا حرة لتبدأ كل شيء من جديد (63 ص146). ولذلك أكد المستقبليون على ضرورة الكشف عن الإحساس الديناميكي المستمر، والتعبير عن الأشياء المتحركة، كما أكدوا على نقاوة الحس البدائي والتقنية الضوئية من التلوين (15 ص106)، فضمن بحثهم عن أسلوب جديد تأثروا بانطباعية (سوراه وسينياك) الجديدة والتحليلية التكعيبية (13 ص180) (الشكل 14).



الشكل (**14**)

فقـد وجـدوا أن باسـتطاعتهم أن يوحـوا بـالنبض الضـوئي والارتعـاش والحركة في اللون والشكل. ففي لوحـة (بوتشـيوني)- شـجار- 1910 (الشـكل 15)، نـرى التنقـيط المبـتهج للبقعـات، وكـذلك للأبنيـة والأرض والأضـواء المتوهجة، وقد ساهم في إنعاش نشاط المشهد وحيويته، نسبة إلى الثبات العمودي للمنظـور البنـائي. وقـد صـوّر (بوتشـيوني) في هـذه اللوحـة الحشـود المسـترنمة والمتأرجحة الغير المتوازنة، المندفعـة بسـرعة الحركـة الفرديـة لحشـد مـن النـاس كيرقات ملتوية أو جماعة مقاتلة من الحشرات المنجذبة بشكل لا يقـاوم للأضـواء المتألقة أشباك المقهى. وقد أصبحت مواضيع الاهتياج والإثارة المفاجئة للجماهير المدنية موضوع للتأملات المثيرة للخيال من قبل الرسامين (**60** ص**97**).



الشكل (15)

لقد استغل المستقبليون فكرة التزامن في التكعيبية من أجل تصوير لقطات الأماكن متزامنة مختلفة في آنٍ واحد. لذا وجد المستقبلي أن جمال الحركة يكمن في الديناميكية والتزامن (17 ص235)، فقد حاول المستقبلي تصوير الحركة بتخيّل الجزء المتحرك من الجسم عدّة مرات بأوضاع مختلفة، بإعادة تصوير مظهرين أو أكثر لحركة القوام بمجمله بإطالة وتعريض الشيء الممثل باتجاه الحركة، فحاول بذلك الفنان أن يمد جسراً بين اللامحدود التشكيلي الخارجي واللامحدود التشكيلي الداخلي. كما يقول (بوتشيوني) " علينا البدء من النواة، من الجوهر ذاته، وتجديده بتجديد الرؤية والمفهوم للخط والكتل لكشف القوانين الجديدة التي تربط الشيء بالمطلق التشكيلي الظاهر، والمطلق الجمالي الكامن. إن فكرة التزامن ظهرت من قبل في أعمال التكعيبيين " (25 ص89).

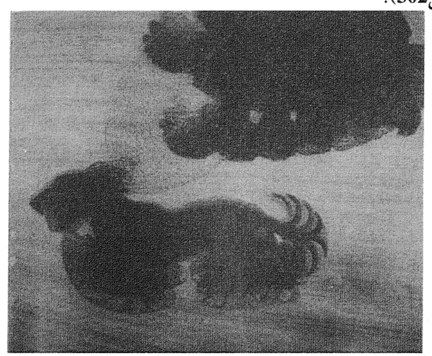
لذلك دعى المستقبليون إلى أساليب جديدة مستوحاة من الواقع العصري الآلي، فالحياة الآلية الديناميكية التي سيطرت على العصر يجب أن تكوّن الإحساس الذي نستمده من جمال اللوحة (15 ص106)، والصورة المرسومة لدى المستقبليين تعبّر عن الرؤى العيانية المتتابعة والمتراكمة. وكان اهتمامهم بتصوير الحركة نفسها أن جعلت رؤيتهم ترتبط بالحركة المطلقة والنسبية، فكل لحظة آنية هي في الوقت نفسه لحظة شاملة ومستوعبة للزمن كله. لذلك أراد المستقبلي العثور على شكل يعبّر عن عنصر السرعة، عن طريق دراسة مظهر السرعة والتزامن (7 ص242). تبنى المستقبليون السمات المميزة للآلة التي تتجلى في حركتها الذاتية، وفي حيويتها، كسمات أسلوبية في الرسم (25 ص68). لقد كان الأساس الذي تقوم عليه الأشكال في الحركة المستقبلية نابع من المشاعر الجديدة التي حددتها السرعة في الحياة، وساد الاعتقاد بأن لكل فرد ادراكات آنية متعددة، وكان على كل فرد أن يرى الشيء بلمح البصر، هذه النظرة الخاطفة يمكن أن تحتوي على عناصر شمولية متجانسة للشيء. ومن هنا كانت دعوتهم للتبرؤ من العقل، واعتماد الحدس أو ما أسموه بالخيال اللاسلكي (17 ص236)، وهو الخيال الآلي التلقائي الذي يتجاوز ميكانيكية الرؤية التقليدية المنطقية، لتوصيل انطباعات وذبذبات الذات، والتعبير عن أفكار مختلفة في آن واحد (17 ص237).

ومن جهة أخرى فإن (كارلو كارا Carra 1881– 1966) يركز في أسلوبه على دينامية الماء والنور والحشود... فدعى إلى الحس الفني الذي يعتمد على اللاتوافق، تجاوزاً للوضوح الشكلي وللانفعالات المنسجمة الهادئة بين السطوح والألوان، واعتبار الشكل بسطوحه المتشابكة والمتداخلة بفوضوية لتجسيده

الحركة العنيفة والسريعة، ولعرضه مظاهر الحركة المختلفة بشكل متزامن (37 ص23)، رغم تأثر المستقبلية بالمعالجات الأسلوبية والتقنية للتكعيبية فيما يخص الشفافية وتفكيك الشكل، سعت المستقبلية إلى إلغاء كل المُثل الجمالية السابقة، واعتبار السرعة والحركة والدينامية التي يجسدها الشكل مثلها الأعلى، من خلال القضاء على السكونية والتصعيد من الإيقاع اللوني والخطي، واعتماد ما تتمتع به الآلة من مزايا ديناميكية وحيوية كخصائص جميلة في الرسم، فالفن ليس وسيلة للتعبير عن قضية معينة أو تمجيد صفات شخصية، ولهذا طالبوا بتهديم المتاحف وكل التقاليد الكلاسيكية الواقعية الثابتة، ودعوا إلى أن يستمد الفنان عاطفته ومشاعره الفنية، بما قدمته السرعة للحياة من خدمات وتسهيلات جعلت الإنسان يشعر بأهمية الآلة والمكتشفات العلمية، والتي كانت فاتحة لعصر جديد.

وقد يكون أسلوب (جياكومو بالا Balla 1871– 1958) أقل تطرفاً، لكنه لم يكن أقل اهتماماً بالحركة كعنصر تشكيلي، وهذا الاهتمام للدينامية الخاصة التي توصلت إليها السينما، سيقوده منذ عام 1909 إلى دراسات منهجية تحليلية للترجرجات اللونية والضوئية في لوحتي- فتاة تركض على الشرفة- و- طيران السنون - والعناصر الخطية الحركية (1 ص113). وفي ذلك يقول (بالا) "الفرس الراكض لا يملك أربعة حوافر، بل لديه عشرون، وحركتها مثلثة" (23 ص92). هذه العبارة من بيان رسمي مستقبلي في 1910، أعلن فيه بحث الإلهام الإيجابي الكلي على تمثيلات الحركة. و (بالا) يؤكد أن ميل الفنان للرصد الاختباري يعطيه فكرة التكامل من خلال عمله، فبواسطة تجزئة الحركة، يحرر (بالا) المناطق الشكلية (104 ص302)، من تماسكها البنائي، ففي لوحته- كلب في مقوده-

1912 (الشكل 16)، نجده يرسم كلب بجوار سيدته، وفيها تبدو حركات السيقان والذيل والأذنين والسلسلة المعدنية والأطراف السفلى لرداء وأقدام السيدة في حركة راقصة ذات إيقاع حركي متوتر (**21** ص**106**). وقد عالج (بالا) ترتيب الأشكال وحبيبات الأرض من صور فوتوغرافية مأخوذة من نقطة منخفضة جداً للكلب، إذ عولجت المناظر بنقاط صغيرة، ففي لوحته - إيقاعات قوس الكمان- يربط (بالا) بين التأثير المتقطع لليد اليسرى للعازف، والخطوط المستقيمة للحركة المصنوعة من قبل القوس، إذ أذيبت يد العازف إلى ضربات طويلة مقسمة، وقد غطّى الفنان الجزء العلوي من الرسم برذاذ من الفواصل الملونة، أراد (بالا) للضربات المنتشرة أن تعبّر عن فكرة الموسيقى، كذلك الشكل المنحرف غير الاعتيادي والمغلق بمستطيل وضعه الفنان ليعبّر عن الحركة المتصاعدة للصوت (**104** ص**302**).



الشكل (16)

التجريدية[*]

مهدت التكعيبية من خلال برنامجها لإعادة تنظيم العالم المرئي المصوّر، نحو الفن التجريدي اللاموضوعي، وذلك باعتمادها أسلوب البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، والتي بلغت في الرسوم التجريدية حافتها النهائية في البحث عن شكل خالص.

إلاّ أن الأشكال الخالصة في الفن التجريدي تكشف بذلك عن مرجعية كانتية جمالاً خالصاً في شكلٍ خالص، يصل إليه الفنان من خلال التأمل، وهو بتجاوزه حدود قدراتنا الإدراكية يسمو إلى جمال لا متناه أطلق عليه (كانت) جليلاً فيعيد تمثيل لردود الأفعال تجاه العالم الخارجي تموضع بالألوان والأشكال في تظهير الفنان بعيداً عن تمثيل الواقع ومحاكاته. ولقد بينت المعالجات الأسلوبية والتقنية والمراحل المتعاقبة والتجريبية لتطور الشكل في الفن التجريدي، إن الفنان التجريدي يسعى دائماً إلى الكمال الفني في الأشكال المرسومة والانفراد بالنموذج المميز والمؤثر، ولذلك كان يرى الشكل الجميل تابعاً لأسلوبه الفني الخاص، وحيث أدرك أن الفن في تنوع اتجاهاته وأساليبه وتقنياته في حالة جدل وتغير مستمر لا يحدّه شكل نهائي وثابت، وإن الفنان لا يمكن أن يكون في معزل عن الأساليب والتقنيات المطروحة على الساحة الفنية، إذ يعمل اختياره في تطوير شكل جديد.

(*) اتجاه يهدف للتعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة، وهو لا ينطوي على أية صلة بالأشياء الواقعية، وتنقسم إلى اتجاهين، هما (التعبيرية التجريدية) ورائدها (كاندنسكي)، و(التجريدية الهندسية) ورائدها (موندريان). وهنالك عدة اتجاهات مثّلت الفن التجريدي، وهي (السوبريمانزم)، ويعني أولوية الإحساس الصرف، تزعّم هذه الحركة الفنان الروسي(ماليفتش) فرسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء، وقال إن هذا الاتجاه يلخص فن التصوير برمّته، وإني لم أخترع شيئاً من عندي (5 ص260).

يرى (مرلوبونتي) أن اللوحة دائماً تقول شيئاً ما، والفنان التجريدي الحديث يريد أن يوصل معنى أو يعبّر عن حقيقة، بل يقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء، من خلال بناء أنظمة جديدة من المعادلات، يحطم من خلالها العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، والصوت أو الحقيقة المطلقة جمالياً هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها، والرسم التجريدي يلزمنا أن نقر بوجود حقيقة لا تماثل الأشياء، وليس لها أي نموذج خارجي تجتذبه، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً، ومع ذلك تظل حقيقة (19 ص 230).

وبصورة عامة يمكن وصف الرسم التجريدي، بأنه الفن الذي "يعني باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص. فعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، يستدل المعالم المميزة للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الخطوط والألوان، ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها" (21 ص132). فالرسم التجريدي ينطوي على عملية "تخلص جوهري من كل ما هو معين" (59 ص39)، فالتكعيبيون اعتمدوا على معرفة عقلية وبمخيلة حرة دعت إلى تجريد الأشكال في علاقات شكلية ماورائية جديدة توصل إلى جوهرية الأشكال ومثاليتها.

ومن خلال ذلك نجد أن الرسم التجريدي ينهض على نزعة شكلية، وهي نزعة ترى أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون، وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالضد من نزعة المحاكاة في الفن، فالشكل في محاكاته لعالم الأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً إخبارياً محدداً للشيء المحاكي، وبهذا فإن "النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً، فهي ترى أن الفن الصحيح منفصل

عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة. فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن، إذا شاء أن يكون فناً، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته " (36 ص195)، وهذا ما أظهرته التكعيبية في بحثها عن الشكل الجوهري.

لذا نجد أن الرسم التجريدي قد أفاد من المعالجات البنائية للشكل الفني التي أظهرته التكعيبية، إذ شكلت إرهاصات ومرجعيات لرفد هذا الاتجاه، فمن خلال تحليل الشكل المرئي إلى خطوط وألوان ومساحات، ومنح الخط واللون حرية واسعة لتشتغل على المسطح التصويري دون قيود المحاكاة للأشكال الواقعية، فإن استهداف بنية الشكل الجوهري اللامرئي في التكعيبية، وإحلال المفهوم الفكري والهندسي المطلق في الشكل الفني، ففي ذلك حصل ابتعاد للشكل عن صيغته الواقعية ليظهر في الرسم التجريدي وفق منظومات بنائية تجريدية نقية. فالتكعيبيون يرفضون الوصول بالتبسيط إلى حدود التجريد النقي. فقد اتخذت معالجاتهم للشكل طابعاً يتوسط بين التشخيصي والتجريدي للتعبير عن الظاهر والمتصور في آن واحد. فالرسم التجريدي أخذ يستهدف الجمال النقي من خلال البحث في وراء الطبيعة، للوصول إلى حقائق جمالية مطلقة ذات طابع كلي وشمولي، فهذا الفن " ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة... إذ التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية... ومن الفردية إلى التعميم المطلق... لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية، ومن أرديتها الحيوية، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة " (22 ص157).

فإن التجريد الذي أظهرته التكعيبية لا يمثل الرسم التجريدي النقي، لذا

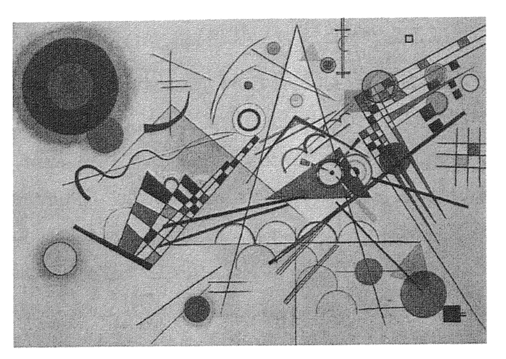
ينبغي أن يفرق بين التجريدي في الرسم، والرسم التجريدي. فالرسم التجريدي يقوم على التجريد الصرف (الشكل الخالص)، أي التجريد الكلي من أي موضوع يعطي للشكل محدوديته، في حين يحقق التجريد في الرسم- بنسب متفاوتة- في الاتجاهات الفنية الحديثة، إذ يمارس على الشكل بعض الاختزال من بعض نواحي الشيء الأصلي (الموضوع)، وبصورة عامة هنالك أسلوبان في الآراء البنائية الشكل الفني التجريدي: أسلوب موضوعي، الذي قد يستخدم منهج التجريد بشكل جزئي، إذ أنه يظل مع ذلك مخلصاً للطبيعة الموضوعية للأشياء. ولكن هناك أسلوباً آخر لا نجد لدى الفنان الرغبة في التصوير الموضوعي، بل تكون رغبته خالصة في التجريد، والصورة أو الشكل التي يشيدها عندئذ لا تهدف إلى تصوير شيء معين، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها، وسوى ما هي عليه من أنها صورة لا نموذج لها في العالم المادي المتشيء، إنما هي أصل، وهي نتيجة للفعل الفني، ولا يمكن فهمها إلاّ بوصفها شيئاً في ذاته، وهذا الأسلوب التجريدي الصرف (45 ص197)، وعلى هذا الأساس نجد أن هناك فرقاً بين الرسم التجريدي والتجريد في الرسم.

وتشكلت لدى (فاسيلي كاندنسكي Fassily Kandinsky 1866 –1944) رؤية فنية أظهرت توجهاته نحو التجريد بتنقية اللون والشكل، معتمداً في أسلوبه على اللاتشابه الشكلي للأشياء، بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول، في الطبيعة، إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر، و(كاندنسكي) الذي حقق سنة 1910، أول عمل غير موضوعي قد أوجد إحدى مسلمات التمثيل اللاصوري القائم على تجربة الفنان مع اللون والخط (1 ص144)، تمكن الفنان من أن يموضع عواطفه في الخطوط والألوان من خلال التزامه الحرية في تأدية إحساسه الشخصي ونبذ القواعد، إذ كان مولعاً

في فنه بالجمع بين الحركة والضوء واللون، متخلياً عن فكرة التمثيل الصوري، فـ(كاندنسكي) كان يستخدم تقنية البقع الفاتحة والقاتمة ليتسنى له الحصول على الحركة (35 ص62)، ففي تكوينات (كاندنسكي) تشكل العناصر وجوداً مستقلاً، وتتحلل الخطوط لتخلق حركة، ولتطلق إيقاعات تتفاعل عبر سطح اللوحة، ويعبر اللون وحده عن الأشكال التي تحوم في فضاء غير محدد، إذ أراد (كاندنسكي) التعبير عن عالمه الداخلي مباشرة عن طريق الألوان والأشكال التجريدية، مستمداً طاقته الداخلية من مصادر روحية ولا شعورية إذ تُعد فاعلة في تحليل الألوان والأشكال ومنحها أكبر قدر من الإيحاءات الإيقاعية التعبيرية التي لها اشتغالاتها مع الضرورات الداخلية للفنان. وهذه بلا شك أحد فضائل التكعيبية الأورفية من خلال التفكيك المنشوري للألوان والتدرج اللوني على أسلوب (كاندنسكي) (1 ص144).

وعند فحص آلية الاشتغال وتقنية الأداء التي اتبعت في بنائية الشكل التجريدي النقي، نجد أن (كاندنسكي) قد استهدف إيجاد قيم جمالية من خلال اللون والخط، تقوم على مبدأ كلي في الجماليات، وهو عمل توافق وتآلف بين المتناقضات، بإظهار انسجامها في وحدة شاملة من العلاقات البنائية التي ظهرت بين الخطوط والألوان، وذلك باستدراج نوع من التآلف بين الخطوط والأطوال الموجية اللونية المتناقضة الحارة والباردة. ومن خلال إتّباع (كاندنسكي) نوعاً من التقنية اللونية القائمة على إظهار غنائية اللون، والتي أدت إلى ظهور الشكل التجريدي بصيغ غير محددة نتيجة حركة لا منتهية تعبّر عن سيل متدفق من الألوان والخطوط المتبادلة، الأثر في المكان على المسطح التصويري. وانسجاماً مع هذا النسق البنائي في الشكل الناجم عن إيحاءات الحركة اللونية من خلال التبادل بين عدد من الأطياف اللونية المختلفة، فإن أرضية اللوحة استجابت لهذه

الدينامية اللونية، لتظهر أكثر غنائية بمساحات من الألوان والخطوط مشكّلة نسيجاً فضائياً، ذات السياق الإيقاعي، فنجد أن اللون يتواصل مع الخط لتشيد هذه المنظومة الكلية بإظهار درجاته اللونية التي أحدثت تفاعلاً مع الخط بتوزيعات تستجيب لنفس الحركة التلقائية، لتظهر إيقاعات بصرية نتيجةً للتباينات الحادة والتضادات في الدرجة والكثافة والملمس، إذ شكلت غنائية لونية تذكر بمرجعيات الفنان التقنية التي تعود إلى إرثه الأسلوبي وتجذره بتيار التكعيبية، بما يعزز مدركاته الشكلية، إذ إن ثقافته الجمالية قد استمدها من (الأورفية) المتجذرة بـ(الفيثاغورية) التي أوجدت الأنظمة البنائية للسلم الموسيقي في الفن التجريدي (الشكل 17).



الشكل (**17**)

ففي عام 1911 نشر (كاندنسكي) كتابه (الروحاني في الفن). حاول فيه تعريف مفاهيمه الجديدة في الفن، وشرح نظريته في فن يقوم على القناعة

الداخلية دون أيّة محاولة لتمثيل مظهر العالم الخارجي صورياً.. وللفنان كل الحق في استخدام أي شكل من الأشكال التي يعدّها ضرورية لتحقيق هدفه (64 ص213). فالتجريدية حللت الأشكال، وذهبت إلى ما ورائها، وهذا ما أظهرته التكعيبية التحليلية، وكان هدف التجريدية تحرير الفنان من وطأة الشكل المادي، فقد وجد (كاندنسكي) "أن التحرر من الطبيعة هي نقطة البداية، وعلى الفنان ألاّ يقصر تدريبه على عينة، بل عليه أن يدرّب روحه.. فجمال الشكل واللون ليسا هدفاً كافياً بحد ذاتهما، بل على العمل الفني أن يثير استجابة على مستوى أعمق" (29 ص136-137)، لذلك نجد (كاندنسكي) يركّز على اللون في لوحاته، فهو إنما يرى اللون يتسم بطاقته التعبيرية العالية.

لذا فإن أسلوب (كاندنسكي) في أعماله الأولى يبدو قريباً من الانطباعية أو الأورفية، لكنه يسعى من تحرير صوره من عبء التمثيل الصوري، متوصلاً إلى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية - كنقل أو تمثيل الطبيعة - بهدف التعبير عن ضرورة داخلية، لم يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء، بل يصبح هدفاً وغاية، ويحمل، بل يجسّد حيوية اللون، وتلاشت حدّة الزوايا، واستعاض عنها بمسطحات مبسطة وملونة وبخطوط منحنية وكروية لا تخلو رشاقتها من دلالات عاطفية ورمزية.

تعرّف (كاندنسكي) على التيار التكعيبي الذي مهد لتحول أسلوبه نحو الفن اللاصوري، ففي محاولاته لإعادة بناء العالم الموضوعي، تخلت التكعيبية عن أبعاد المنظور والإيهام المنظوري كي تبني مدى تشكيلياً من سطوح متتالية متقاطعة ومتداخلة، تؤلّف فضاء اللوحة، فإنها قدمت لأسلوب (كاندنسكي) معطيات أساسية في توجهه نحو التجريد، واحتكاكه بالتكعيبية الأورفية لـ(ديلوني) ثبتت لديه تجربته العاطفية مع اللون، لوضع تأليف ملون، يكون فيه

اللـون مسـتقلاً عـن الشـيء ومنفصـلاً عنـه، وحتـى عنـدما اسـتخدم عناصـر موضوعية، كـان الغـرض منهـا تبريـراً للـون، و(كاندنسـكي) اسـتخدم كمـا في الأورفية، التفكيك المنشوري للألوان والتدرج اللوني (1 ص144).

من هذا فإن أسلوب (كاندنسكي) يرتقي بوظيفة اللون إلى مرتبة الموسيقى من خلال إثارتـه للمشـاعر دون الاسـتعانة بـالمعنى الـذي يتضـمنه (67 ص5)، فقد نظـر (كاندنسـكي) إلى الأشـياء كـألوان يجـد فيهـا سـلطة الموسـيقى نفسـها (1 ص143)، لذلك فإن التجريديين اهتموا بإيجاد توافقية بين الرسم والموسيقى، من خلال تحرير الشكل وعلاقته بالموضوع، واهتمامهم بمـا هـو كـوني، ودفعـوا الرسم باتجاه الفضاء اللامحدود، والذي تخلقه الإيقاعـات الموسـيقية. فقـد أشـار (كاندنسكي) إلى ارتباط الإيقاع في العمل التشكيلي بالإيقاع الكـوني، بحيـث أن ما يسميه بالضرورة الداخليـة لـدى الفنـان مـا هـو إلاّ بالنتيجـة اتصـال لا واعٍ بالإيقاع الكوني (90 ص98).

لقد كانت معالجات (كاندنسكي) الأسـلوبية تتمثـل في أنـه يحلـل أشـكاله موسيقياً، ففن الموسيقى هو فن الاستبطانات الداخلية، وهي تعد لغة مجردة تنأى بعيداً عن الوصف والمشابهة والتقليد، فمـع التكوينـات التجريديـة تنفـتح سـبل الاتصال بين ما هو ذاتي وروحي، وبين ما هو كوني، فتبدو الأشكال متحللة، لا مركز لها داخل اللوحـة، مسـتثمراً مبـدأ التكعيبـيين في تهشـيم الشـكل وتضـييع ملامحـه، كمـا تبـدو الخطـوط والألـوان متنـاثرة في فضـاء لا نهـائي، كمـا يعبّـر (كاندنسكي) عن دهشته العميقة من التحولات العلمية حين قـال: "بالنسـبة لـي كان انهيار الذرة انهيار العالم كله، كل شيء صـار مزعزعـاً" (68 ص405)، فـإن غياب التماسك بين الأشكال المتناثرة قد سجّل تحللاً في غياب الأسـس المنطقيـة والتقليدية في إنتاج العمل الفنـي، وهـذا مـا يجعـل الصـورة لـدى (كاندنسـكي)

تتوافق والمنحى التكعيبي الذي أعاد إلى الحسيات جوهرها الجمالي من خلال تحويلها إلى لغة جديدة تمتلك العناصر قابليتها على الانفتاح. فـ(كاندنسكي) اعتمد في تكويناته على بناءات خفية من مصادر روحية داخلية، قادت بالتالي الفنان التجريدي إلى اعتماد آليات جديدة أكثر تحرراً وأكثر تعبيراً عن حريته. وفي هذا يقول (كاندنسكي): "ليس هناك إلزام في الفن، لأن الفن دائماً حر..." (9 ص91).

كان ابتعاد الفنان التجريدي عن الطبيعة والموضوعات عموماً وتوجهه إلى الاختزال والتجريد، لرغبته في تأسيس شكل جمالي جديد خاص به، والانفراد بالأنموذج الأسلوبي والتقني المؤثر، مما أدى إلى اهتمام الفنان بالكيفيات التصويرية للخط واللون والخامة، والاهتمام بالتكوين العام للعمل الفني، وبما يعزز مفهوم الشكل الخالص.

وتشكلت لدى (بيت موندريان Piet Moundran 1872– 1944) معالجة أسلوبية أظهرت توجهاته نحو التجريد النقي ذات المنحى الهندسي، وذلك من خلال مروره بتيار التكعيبية، وما آلت إليه أبحاثه عن الشكل الجوهري، من تجريدات نقية، فهو ينطلق من استخلاص واختزال العالم الموضوعي إلى أنموذج أساسي بني بحسب هيكلية مبسطة من المساحات والقيم اللونية، فانطلق في بادئ الأمر من اختزال البنى التأليفية لدى التكعيبيين، وعمد بعد ذلك إلى تحليل اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة، ليصل إلى اكتشاف الشكل المصور في أكبر تبسيط له، معبراً عن إمكانية الفنان التأهيلية وعن مفهومه الخاص للكون (1 ص146).

إن (موندريان) برؤيته التشكيلية إنما يحطم التجربة الطبيعية، ويعيد تنظيم ذلك المنظر تجريدياً، من خلال إضفاء الطابع العقلاني الهندسي عليها، وهذا ما

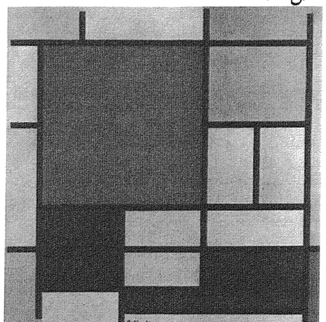
جاء في أعقاب عمليات من البحث عن الجوهري والوصول إلى الحقيقة الجمالية الخالصة، انطلاقاً من إيمانه "بأن مظهر الشكل الطبيعي يتغيّر، ولكن الحقيقة تبقى ثابتة" (67 ص13)، فـ(موندريان) يتجه نحو المرتكزات الهندسية المعمارية التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للتكعيبية (22 ص161).

وبهذا فالمعالجات الأسلوبية التي طرأت على الشكل الفني لديه أفصحت عن نزعة تجريدية هندسية، إذ فقدت الأشكال الفنية صيغتها الواقعية تدريجياً من خلال عمليات التبسيط المتزايدة، فكانت عمليات التغيير التدريجية التي حدثت في النسق البنائي أظهرت علاقات بنائية جمالية ذات طبيعة كلية وملخصة، وجدها (موندريان) تشكّل القاعدة في العلاقات الحتمية بين الأشكال (67 ص11). وهذا ما ظهر لدى التكعيبيين. فقد وجد هذه العلاقات تنهض على صيغ هندسية من خلال تقاطع الخط العمودي والأفقي، وهي قيمة جمالية تجريدية أظهرتها معظم أعمال (موندريان)، وهذه القيمة تمثل لديه الحقيقة الجمالية الثابتة. فقد بلور اتجاهاً رئيساً في الرسم التجريدي الحديث، وفي مسيرته الفنية نسق يماثل النسق الذي سلكه (كاندنسكي) إلى حد كبير، فقد اتبع مساراً موازيا مع نهاية متماثلة (13 ص208). وقد جاء هذا المسار الفني نتيجة استهداف الشكل الجوهري بصيغته الكلية الملخصة من جميع التفاصيل الفردية في ظواهر الأشياء المحسوسة، وبدأ هذا المسار خطواته الأولى منذ أبحاث (سيزان) عن الأشكال الجوهرية، ثم يتوسع في التكعيبية، ويتضح بجلاء وصفاء في الرسم التجريدي الحديث، إذ أخذ (موندريان) يبحث من خلال عمليات الاختزال في أشكال الواقع المرئي عن أشكال الكينونة الأساسية، والتي أراد من خلالها إظهار الواقع الخفي اللامرئي، وهو واقع يتجسّد بقوى فاعلة خلف مظاهر الأشياء (101 ص17).

فمن خلال البحث عن الشكل الجوهري الذي اتخذ صيغاً تشييدية، منظوراً لها بجماليته بعين الهندسة، استطاع (موندريان) أن يصل بالشكل الفني إلى مصاف الجمال النقي عندما لخص جميع الخطوط والألوان، وجعل الشكل يتكون من منظومة تشييدية، تنهض على قيم جمالية ناتجة من تقاطع الخطين المتعامدين والزاوية القائمة وبضعة ألوان رئيسة. فالشكل لديه اتخذ صيغاً تجريدية خالصة ذات منحى هندسي ومظهراً صلباً، وهو ظهر على وفق معالجات وجدت لها مرتكزات فلسفية من خلال تأثره بنظريات الفيلسوف الهولندي (شونماكرس) والتي أظهرت فلسفته الماورائية بتوجيهات ثيوصوفية (*) اعتمدت مبادئها التجريدية على فكرة الرياضيات التشكيلية، والتي تحكمها أنظمة كالتوازن والإيقاع والوحدة، فـ(شونماكرس) يقول " إننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل الداخلي للحقيقة " (29 ص112). من هذا عمل (موندريان) على الحقائق الداخلية الجوهرية وعلاقاتها الكونية، وهذا ما تؤكده كتاباته التي يقول فيها " إن ثقافة الشكل المعين تقترب من نهايتها، وإن ثقافة العلائق الجبرية قد بدأت، هذه العلائق الجبرية هي قوانين الطبيعة، قوانينها العظمى الخبيئة وراء المظهر السطحي للأشياء " (27 ص80). فالمعالجات التكعيبية ومن خلال تقسيمها للأشكال إلى مساحات مسطحة، إنما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدّعية أنها تعطي بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرّد التوقف عند مظاهره

(*) الثيوصوفية (Theosophy): تعاليم صوفية تذهب إلى أن الله (سبحانه وتعالى) يمكن أن يعرف عن طريق رابطة مباشرة مع العالم الآخر، ويعتمد التصوف الإشراقي على البوذية البراهمانية وغيرها من الفلسفات الشرقية، ويذهب إلى أن النفس الإنسانية تغير حضورها وغيابها على الأرض مرات عديدة إلى أن تكفّر عن الخطيئة وتتحد بالله. م. روزنتال ويب ودين، الموسوعة الفلسفية. أنظر: (13 ص209) و(81 ص157).

الخارجية، من خلال استخدامها للأشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الأشياء الحقيقية الثابتة والدائمة (1 ص81). ومن المعلوم أن (موندريان) قد اقترب من التجريدية وذلك من خلال الفن التشخيصي والمعالجات الأسلوبية للتكعيبية المركبة. وهذا التطور الأسلوبي كان بطيئاً، ولكن باعتقاد (ريد)منطقياً وحدسياً في آنٍ واحد. وبشكل عام، فإن تجريدية (موندريان) كانت نتيجة تجاربه التكعيبية التي أراد لها التنقية من العناصر الثابتة والموجودة في الطبيعة... وقد قال (موندريان) "لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري اختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل، واللون الطبيعي إلى الألوان الأولى" (الشكل 18) (59 ص65).



الشكل (18)

لقد كان لأعمال (موندريان) هذه تأثير مباشر في بعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة، فالتجريدية لا تسعى إلى الموضوع الأدبي، بل تقدم الشكل وعلاقته على المضمون، وتتعامل بلغة الشكل الخالص أو المجرد.

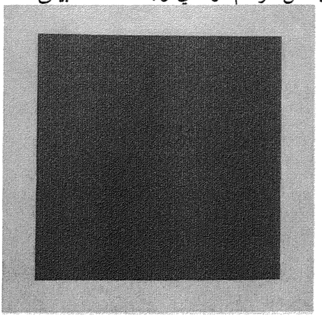
كما أن الذات التجريدية تسعى إلى تجاوز الأشياء والمضامين القديمة كلها، عن طريق التحرر الكامل من الأشكال الطبيعية، للتعبير عن الضرورة الداخلية لذات الفنان (1 ص144)، ومحاولة كسب أكبر قدر ممكن من الحرية والإرادة غير المقيدة بالنظريات، حتى أصبح الأسلوب التجريدي هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية (7 ص199).

ويرى الباحث أن التحليل في الرسم التجريدي أصبح محمولاً على الشكل الخالص، وذلك من حصيلة الانفعالات المثارة بواسطة الرسم المجرّد، عبر نبذ المعنى وتحليله ومحاولة إيجاد علاقة بين الرسم والموسيقى، وهو ما قاد التجريدية إلى جعلها فناً ذي نزعة شكلانية غير مغلقة، تمثل إلى التحليل في الشكل والمضمون.

يشترك في توجّه كهذا إلى أسلوب الرسم الخالص الفنان الروسي (كازيمر ماليفتش Kazimir Malevich 1879 –1935) الذي يضع خلاصاته التشكيلية في مجال الرسم من خلال المساحة المسطحة، إنه يُحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً، جاعلاً رؤيته التقشفية هي المحور الذي يُدار من خلاله أسلوب الشكل الهندسي الخالص. أطلق (ماليفتش) اسم التفوقية أو المعرفة الصافية (Supermatizme) على أسلوبه هذا، فعلى الرغم من أنه أحب الأسلوب والتقنية الجديد للتكعيبية في رؤية الحقيقة، إلاّ أن (ماليفتش) أراد بهذا المفهوم تأكيد "أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وإن المعرفة الصافية، بدون أشياء، تُبعد التواردات والتأثيرات، ولا تعترف بغير المُطلق" (1 ص149).

فالشكل الهندسي عند (ماليفتش) هو الاختزال الكلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع شكلاً نقياً، وهو بهذا يشترك مع كل التكعيبيين و(موندريان) في

سعيهما إلى شكل يتميز بالبساطة والهندسية ذات الإيقاع الكوني، كما تجدر الإشارة إلى علاقة (ماليفتش) بالتجمعات الدينية الصوفية التي أسهمت في بلورة أفكاره عن الإنسان والوجود والأشياء وعلاقتها بالرسم، وجمال الشكل الهندسي والمربع لدى (ماليفتش) هو إلغاء الأشكال التي يمكن أن تُحيل المشاهد إلى العالم الحسي وما يتبعها من مشاعر، مانحاً إياه حرية التصور ورؤية ما يراه، فالانطباع الذي يولده تضاد بين المربعين الأسود والأبيض، أساس لكل فن. واعتبر (ماليفتش) هذه اللوحة بمثابة نقطة الصرف في التصوير، وسماها الإيقونة العارية بدون إطار زمني، كأنما الغاية منها إيجاد مادة تفكير صافية ومادة للتأمل الخالص (الشكل 19) (**1** ص**149**). وهذا ما تميزت به معالجات (ماليفتش) في استخداماته الهندسية– مربع أو مستطيل– وتوظيفها مع الفضاء المحيط، توصلاً إلى مفاهيمية مثالية عن الرسم، والذي وجد مداه التطبيقي عند التكعيبيين.



الشكل (**19**)

وفي أعمال أخرى، ينطلق (ماليفتش) بأسلوب الأشكال الدائرية أو المعين، ليتوصل إلى اكتشاف الفضاء، ووضع القواعد الأساسية للصور البنائية والبنى

التكعيبية. وعن طريق هذا الاختزال المبني إلى مبادئ حسابية، أراد (ماليفتش) أن يسجل عاطفة إنسانية، وأن يقود المشاهد لأن يتحرك ويتأمّل (1 ص149). يود الباحث أن يُشير إلى أن طروحات التكعيبيين و (شبنغلر) تشترك في جوهرها مع خطاب (ماليفتش) وغيره من الفنانين ذوي التوجه التجريدي الهندسي، والذي يشرع في امتداده من خلال اتساع مدى التصوير اللامتناهي للمربع كشكل مكتمل لا نهاية له، البداية والنهاية تشترك من خلال اكتمال صلة الأضلاع المتساوية والزوايا المتقابلة، وأن يقترب من الدائرة في حالة انفتاح الأضلاع الداخلية، فالاكتمال المطلق للمربع يمنحه ثباتاً واستقرارية وتوزناً، كاشفاً عن صلته بالقوانين الكونية. " فبالرغم من اختلاف مزاج المفكر عن الفنان، كما يقول (شبنغلر)، إلاّ أن مناهج التعبير للوعي اليقظ لكل منهما، هي في الباطن مناهج واحدة. إن حس الفنانين بالشكل من رسامين أو موسيقيين، هو في جوهره ذو طبيعة رياضية، وأن التنفيذ الملهم ذاته لعالم غير متناهٍ يعرض ذاته من خلال التحاليل الهندسية المُبسطة والصميمية " (39 ص137)، والأشكال المبسطة تؤمى بأكثر من إشارة إلى التكعيبية.

حاول (ماليفتش) تقريب أسلوبه من الحقيقة الروحية بحثاً عن نوع من الشعور بالاستقرار، مؤسساً لمفاهيمية ثابتة، لذا يمكن جعله داعية لمثالية جديدة لها زمنها الخاص. يقول (ماليفتش) " في كفاحي البائس لتحرير الفن من نير المدركات التجأت إلى شكل المربع، وعلى المبدع أن يتجاهل محتوى الأعمال التصويرية " (104 ص216). ففي قوله هذا إنما يتفق مع مبادئ التكعيبيين من خلال طروحاتها الشكلانية، باعتمادها البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، والتي بلغت في الرسوم التجريدية حافتها النهائية في البحث عن الشكل الخالص، في تركيزها على لغة العقل والتصميم.

الدادائية (*)

دفعت الانتكاسات الروحية التي عاشتها أوربا بعد الحرب العالمية الأولى عام 1914 إلى تبني رؤية جديدة للتعامل مع الأجناس الإبداعية، ومنها الرسم، بحثاً عن أساليب وتقنيات جديدة للتعبير، تفرض نفسها على الفنان أحياناً، ويتناغم مع الأحداث، بحيث يأتي التعبير بشكل لم يسبق له مثيل. فكانت التناقضات الاجتماعية العميقة، والفوارق الطبقية، والبرجوازية الصاعدة، والخوف من مستقبل مجهول، فكان أن ولد رد فعل بالاتجاه إلى تحطيم وهدم كل ما يتعلّق بالمفاهيم الجمالية السابقة.

ومن خلال خلق فن ينقص الفن، وتحطيم كافة الأشكال الحضارية، والتوجه إلى الفوضى، كانت الدادائية قد أفادت من أساليب وتقنيات الفن التلصيقي للتكعيبية، وطباعة النصوص من المستقبلية، واستعمال اللون من التعبيرية، والتلقائية من (كاندنسكي)، والابتكارات الشعرية من (أبولينير) **(17 ص290)**.

اتخذت الدادائية موقفاً حاسماً يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية، وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائدة آنذاك، كنوع من أنواع الشجب والاتهام المسعور لعالم متحضّر مزعوم. وراح الدادائيون الذين لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن

(*) الدادائية: نشأت في مقهى من مقاهي زيوريخ في فبراير 1916، روادها كانوا جماعة من الفنانين، بينهم (دوشامب) و (بيكابيا) و (شويترز) و (آرب)، فلما أرادوا اختيار اسم لها، قلب أحدهم صفحات قاموس عبثاً، ثم وضع أصبعه حيثما اتفق على صفحة منه، فوقعت على لفظة (دادا Dada) التي يستعملها الأطفال الفرنسيون في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب، وأصبح هذا اللفظ اسماً للحركة. أنظر: (63 ص182).

آرائهم، لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم، بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه بشكل يسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها، لذلك عمد البعض إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام والفضائح، لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني، وفضلات الطعام، والمباول. وسخرت الدادائية من العلم والتطور الصناعي (1 ص161). ويود الباحث أن يشير إلى أن تقنيات التكعيبيين أثرت في جوهرها على تقنيات الدادائيين من خلال نتاجاتهم الفنية.

ولما كانت الدادائية تطرح أفكاراً تدور حول المصادفة واللاعقلانية ونسف فكرة الفن، وفي ذلك يقول (آرب) "كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر، في تصورنا، على انقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا، وكنا نأمل خلق نظام جديد متوازن" (60 ص121). فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث (23 ص111). لقد استخدمت الدادائية تقنية المواد المهملة والهامشية، وحاولت الإيمان بقدرة الذات على الخلق والإبداع وقدسيتها، لا من خلال العقل، بل من خلال وجودها المقدس وعدميتها. لقد اجتاحت العدمية والفوضوية والعبث لضرب سلطة القيم والأخلاق والأحكام الجمالية، والاحتفاء بالهجوم على كل البنى الجمالية، فهي تحاول التعبير عن الاحتجاج والشعور بالعدمية، وفرض الهامش على المركز، واستخدام تقنيات ومواد مختلفة، فكانت الأنشطة الدادائية تركّز على الذهول والحيرة الشديدة، عن طريق جعل الأعمال الفنية محور للفضائح، وكان هدفها الأسمى إثارة حفيظة الجمهور (16 ص87). وقد خلقت الدادائية قوة دافعة، وأسست اتجاهاً في التطور الفني للفن الغربي لم يستنفذ حتى الآن، فلا زالت حالة الوعي في أوربا وأمريكا، والتي أثارت مثل هذه الظواهر، كالمستقبلية والدادائية سائدة. ولا زلنا نبحث عن صور

للتعبير عن دوامة الحياة الحديثة، حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة (29 ص70).

تبنّت الدادائية، التي تلتقي مع الفن التكعيبي، وسائل التعبير في تقنية الإلصاق والتركيب (Montage). هذه التقنية التي عرفها التكعيبيون، ستأخذ مع الدادائية قيماً وأبعاداً جديدة، كالصورة الفتوغرافية، وبطاقات دخول الحفلات، وقصاصات الجرائد... التي يضاف إليها مواداً أخرى كالأسلاك، والأزرار، وعلب الكبريت... إن تقنية هذه الأشياء الموجودة والتي استخدمت في غير مجالاتها قد أفقدت دلالاتها الأساسية، واستخدام مثل هذه الأشياء الغريبة عن التصوير يعبّر عن أسلوب الدادائية واهتماماتها الرئيسة، كرفضها للمفهوم الجمالي التقليدي، وما يتطلبه من تقنية محددة، والتركيز على عامل الصدفة، واهتمامها بالطبيعة العفوية لهذه العناصر التي أخذت منحاها (1 ص171).

إن الإلصاق الذي لم يكن استنباطاً دادائياً، استخدم للمرة الأولى مع التكعيبية في الورق الملصق لدى (براك) و(بيكاسو)، لهذا كان أثر التكعيبية واضحاً في الرسم الدادائي، من خلال استخدامها تقنية الإلصاق، والتي أضافت إليه طابع الحدث اليومي، بينما استخدمت تقنية الورق الملصق مع التكعيبية كجسم غريب، إنما يحمل، بإدخاله إلى المساحة المصورة، بنىً وتواردات تدخل في أسلوب اللوحة الدادائية (1 ص171). وترتبط بتقنية الإلصاق الصورة المركبة من عناصر كتابية، تجمع بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية، إنها تضيف إلى العمل المصور الظاهرة اللغوية، إذ تصبح الكلمة أو جزء منها، كشيء مكتشف، تدفع المشاهد للتعرف إليها. استخدمت هذه التقنية من قبل التكعيبيين، وكان أثرها واضحاً على تقنية الإلصاق الدادائية، والتي ركزت بنسبة أكبر على ظاهرة التركيب، ففعل العناصر الملصقة ينعكس ليس فقط في الكتابة، بل في التمثيل

المصور وبنيته الخطية، وقد أخذ التركيب والإلصاق(*) صفة تعبيرية في أعمال الدادائيين، ويلاحظ أن الصورة المركبة تهدف لإثارة الصدفة، أو التضاد من خلال مجاورة الألوان، إلى جانب عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة، الغاية ليس الترابط التشكيلي، بل القصة أو الفكرة التي تتضمنها (1 ص172).

وإزاء فنان مثل (مارسيل دوشامب Duchamp 1887– 1968) الذي مهّد أسلوبه لحركة الدادا، قد يكون الفنان الدادائي الأكثر انسجاماً مع أفكاره. لقد تبنى (دوشامب) شعار (باكونين) (**) القائل بأن التخريب هو خلق أيضاً، لذا كان (دوشامب) يقف لكي يهز البرجوازية التي عدّها مسؤولة عن إضرام نار الحرب، وهو مستعد لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيال المرعب الذي عمل صور من النفايات، أو إثارة مواضيع مخزية داخل المجتمع، كالمباول والعري والجنس، والارتفاع بها إلى مصاف الأعمال الفنية المحترمة. فنرى (دوشامب) الفنان الدادائي يضيف شوارب إلى صورة الموناليزا (29 ص70). إن (دوشامب) الفنان الدادائي احتل حسب تعبير (روبين) مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله (1 ص169)، إذ جسّد (دوشامب) رفض الدادا فصل الفن عن الحياة، مؤكداً أن " الفن ليس سوى وسيلة تعبير إلى جانب وسائل أخرى عديدة، وليس غاية مهيئة لأن تملأ حياة بكاملها" (1 ص169).

(*) لعل الفرق الرئيسي بين التركيب والإلصاق، هو أن العنصر الملصق يحتفظ في المونتاج باستقلالية أكبر، ويستخدم لقيمته الخاصة. في حين أنه يفقد هذه الاستقلالية وهذه القيمة الخاصة، ويصبح جزءاً متمماً للوحة في الإلصاق (1 ص171).

(**) ميشال باكونين (1814 – 1876): فيلسوف روسي، ومن أبرز الفلاسفة الفوضويين، وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأتٍ من صراع الأضداد. للمزيد ينظر: (8 ص122).

إن تأثير (وشامب) بأسلوب وتقنية التكعيبيين، فيما يخص تفكيك الشكل وتهديمه وتشويهه، لذا تُعد- عارية تنزل السلم- (نموذج العينة 2)، من أشهر الصور الحديثة، وظهورها في معرض أرموري في نيويورك عام 1913، أحدث استهجاناً كبيراً، وقد شبهها الرئيس الأمريكي السابق (روزفلت) بانفجار معمل للأخشاب، فالعارية تُعد وثيقة تكعيبية، ذات تشابه وتأثر بأعمال التكعيبيين والمستقبليين، فالحركة التي تشابه التكديس، والسطوح المطردة في الشكل ليست ببساطة الآلة، وإنما هي إيقاع مسلسل لماكنة تحولت إلى إنسان. فالأسمر والقهوائيات واسلوب البناء للعارية هي نموذج تكعيبي كامل، فـ(دوشامب) يتجنب السطوح الرتيبة وتداخلها في الأسلوب التحليلي، رغبة منه في حرية الحركة وعمق الفضاء (52 ص44). فقد أوضح الفنان بأنها: "صورة لا تعبر عن نفسها، وقد جاءت نتيجة عوامل ديناميكية، إنها تعبير عن الزمن والفضاء الذي يشغله تجريد يمثل الحركة التي جاءت عن ضرورة تجاوز ناشئ عن لونين أو أكثر على سطحها. وحددت عن قصد ألوانها بألوان الخشب، لو أخذنا حركة الشكل في الفضاء، ندخل عصر الهندسة والرياضيات" (29 ص66). يقترب (دوشامب) هنا من مبادئ التكعيبيين في سعيهم إلى شكل ذو بناء هندسي رافضاً ارتباطه بالأشكال الطبيعية.

فكان (دوشامب) الذي عُرف عنه احتقاره للنظرية، قد وقف موقفاً لا فنياً، مكتفياً بعرض أشياء جاهزة بعد أن وقع عليها، وعلى هذا الفهم كان (دوشامب) يبرهن بأن الشيء الجاهز الصنع، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني، حين اقتنى مبولة ووقع عليها وأسماها الينبوع 1971، وهي إحدى سمات التكعيبيين (60 ص121).

إن العمل المهم الذي حققه (دوشامب) هو الزجاج الكبير، والذي عبّر من

خلال هذه التقنية عن موقفه إزاء العالم الصناعي، وعن رغبته في التحرر من نظام القيم السائدة. وبتأثير هذا الاتجاه اتسع نطاق تقنية الإلصاق، بحيث أنه لم يتوقف عند حد، وقد حاول كل من (بيكابيا) و(دوشامب) الخروج من نظام القيم السائد، فأخضع (بيكابيا) معظم تأليفه لبنية غير متناظرة، وتجمع بين عناصر متباينة، كما سار (دوشامب) في الاتجاه نفسه، إنما بأكثر جذرية، إذ حاول أن يقابل بين الشيء التقني والشيء الجمالي، وأن يطابق بينهما، وقد ذهب أبعد عندما عرض الأشياء الجاهزة (1 ص172)، فإن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، وأكثر نزوعاً إلى تمزيقها، فالمهم بالنسبة إليهم، لم يكن العمل الفني بذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يسببونه في الذهن (60 ص121).

ويشترك (فرانسيس بيكابيا Picabia 1879– 1953)، وهو من الفنانين الأوائل في أسلوب اللاتصوير، إذ عبّر عن اتجاهه اللافني في مجموعة من الأشياء (الصور الشخصية Objects Portrait) عبارة عن رسوم لأشياء تقنية معزولة تأخذ دلالة جديدة بفضل العناوين- أسماء أشخاص معروفين- التي أطلقت عليها، زمور سيارة (بيكابيا)، شمعة السيارة، فتاة أمريكية تتعرى...، صور آلة غريبة تجسد فكرة اللاتصوير لغياب اللون، فقط الأسود والرمادي والفضي، وبعد ذلك سيقتصر نتاجه على الشعر، ومجلة- 391- (1 ص170).

إن حركة الفن الدادائي لم تبدأ عند (بيكابيا) إلاّ عام 1913، فقبل هذا العام لم يدّعي الأسلوب الدادائي، بل صوّر مخططات هيكلية لآلات دقيقة للغاية في تركيبها (62 ص127). فـ(بيكابيا) مثّل الضبط التكعيبي، ورفض تعصب ارتباطه بالأشكال الطبيعية، فقد صوّر عام 1913 مجموعة لوحات بعنوان (ذكرى عزيزتي أدنى) وكان موضوعه هو الماكنة الإنسانية التي زيّن بها (بيكابيا) كتابه

الشعري والتخطيطي، ومخلوق (بيكابيا) التصويري الممثل في- أدنى- هو أسلوب تكعيبي، وإدراكه للدادائية جعله يضمنها العاطفة الإنسانية والشكل المكني، وقد ترجم خياله في مقاطع وسطوح سائلة تبرق رصاصيتها عن طريق الأشكال الحمر والخضر والزرق، ولا يمكن تسمية هذه الحركة ميكانيكية، لأن العمل الضجيجي ورد فعل . أدنى- يتضمن رغبة مرنة لآلة ميكانيكية تتأتّى عقدة رغباتها من نسب نصف آدمي (الشكل 20) (52 ص45).



الشكل (20)

لقد جمعت الدادائية حولها مجموعة من الفنانين كانت ممارساتهم الفنية كلعب شكلي، كتصورات مرة للمخيلة التشكيلية، أي أن يكون للتجربة الفنية صفة التلقائية، واللاعقلانية، واللعبية، وهو ما يبرز انتقاء الدادائية للصور التي لا تمثل أيّة قرابة شكلية فيما بينها، وإنها لا تعيش سوى الحاضر، فوضوياً، وترفض كل منهج أو تقليد، وعلى حد تعبير (بيهار): "ليست هذه مفارقة خاصة بالدادائية أن تُنتج هذه الحركة التي تبنّت الهدم بمثل ما أنتجت، فالدادائية تخلق في

الوقت الذي تهدم فيه، وبتحطيمه البنى القديمة، كان (تزارا) يعرف أنه يبني نظاماً جديداً" (1 ص170).

أما في هانوفر، فتمثلت الدادائية بـ(كورت شويترز Kurt Schwitters 1887-1948)، الذي كان أسلوبه دادائياً، منذ عام 1919، إذ استنبط تقنية تقوم على الإلصاق أطلق عليها اسم (مرتز Metz)، مصدرها كلمة (Kommetz)، نجدها ممزقة على ملصق إعلاني، استخدمه (شويترز) في لوحته إلصاقاً، إذ أدخل العناصر الدادائية إلى التقليد الشكلي البارز في التكعيبية. إن أسلوب وتقنية (شويترز) تشكّل جسراً ما بين التكعيبيين والدادائيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية، الذين حاولوا الإفادة من أساليب وتقنيات التكعيبيين والدادائيين (1 ص168)، لذا استطاع (شويترز) أن يجمع أشياء أكثر تنافراً وابتذالاً من تلك التي استعملها التكعيبيون، وأقل منها قابلية لأن تحول، وتجمع معاً، استطاع أن يحولها ويجمعها، وجعلها تمتاز بالترتيب والتنسيق والتلوين وبلمسات خاصة (62 ص130).

إلى جانب تقنية الإلصاق يتضمن نتاج (شويترز) ما عرّفه باسم (باو) وتعني في الباوهاوس، بناء، عمارة، إذ قدّم الفنان نموذجاً عن بيته الذي حوّله إلى كاتدرائية من المهملات والأشياء المتروكة، أي أن (شويترز) قد أوجد بيئة جمالية ذات صفة حياتية خاصة، مرتجلة، تتضمن أفكار تناولها فنانو ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا (1 ص168).

إن موقف (شويترز) إزاء العمل الفني، أسلوباً وتقنياً، المتعارض كلياً مع الموقف اللافني أو اللاجمالي، كما عبّر عنه (دوشامب) و (بيكابيا)، فهو يؤكد أن الفن مبدأ أساسي، ويرى أن (متز Metz) أي تقنية الإلصاق الدادائية الخاصة به،

تمثل التحرر من كل القيود باسم الخلق الفني، ولا تسعى سوى إلى الفن، وهو إذ يرفض فن الماضي فذلك لكونه من الماضي لا لكونه فناً (1 ص169).

وعلى الرغم من أن أعمال (شويترز) بقيت أقرب إلى أساليب وتقنيات التكعيبية، لكنها عُدّت دادائية لطبيعة المواد التي صنعت منها، بقايا سلات المهملات، أو ما يلتقطه الفنان في الشارع، مثل هذه المواد كانت قد استخدمت من قبل التكعيبيين، لكن (شويترز) سيضعها ضمن أطر جديدة، وبأسلوب خاص، وقد توصّل في تركيباته الإلصاقية الكبيرة إلى أبعد مما كانت قد توصلت إليه التقنيات التكعيبية مع (بيكاسو) و (براك)، فهي ذات قوة لونية قد لا نجدها في الإلصاقات التكعيبية البارزة، وذات قوة شاعرية (1 ص172).

السريالية (*)

إن السرياليين باشتغالهم على منهج يُعلي من شأن اللاشعور، والصور الحلمية الميتافيزيقية، إنما كانوا يهدفون إلى حقيقة جديدة، فـ(بريتون) يقرب ما

(*) ظهرت عام 1924، وهي من بقايا الدادائية، وأخذت شكلاً محدداً في الأدب والفن مع الشاعر(أندريه بريتون). وإذا كانت الدادائية قد أثارت السخرية في أوربا، فإن السريالية حطمت المنهج المُتبع في فن التصوير. وتعتمد السريالية طريقتين في الأداء، الأول تعتمد على التجسيم الواقعي الشبيه بالفوتوغراف، والثانية تعتمد الأسلوب التكعيبي المسطح ذي البعدين. واحتضن (بريتون وماسون وخوان ميرو) اتجاهات كانت تغلب حساسية الأعصاب والنزعة الأوتوماتيكية، وقد تمكن (دالي وتانغي) وغيرهما من إنتاج صور خيالية تحتوي هزات عصبية وهلوسة. ومن الفنانين السرياليين (أرنست) الذي يؤلف بطريقة الكولاج أشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان، فيكون عالمه أشبه بالأساطير. للمزيد أنظر: (9 ص130-143).

فوق الواقعي (Superealism) من الحقيقة. يقول (بريتون) "أعتقد أن الحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً، أقصد الحلم والحقيقة، يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة، في ما فوق الواقع إن صحَّ هذا التعبير" (12 ص27). كما يقول "في الخارق جميل دائماً، وكل خارق جميل، بل لا جميل إلاّ الخارق" (12 ص27). إذ كان السرياليون وعلى خطى الدادائيين يشكون في قدرة الأشياء الخارجية الموضوعية والعقلية على التعبير عن الإنسان وقيمه، لذا فالعدمية، والهدم والتحطيم، والعودة إلى الفوضى المقترنة باللذة واللعب والمصادفة والتلقائية، وتجاوز القيم والعبثية، ورفضها للعقل، ورفض الاهتمام الجمالي، ورفضها للمبدأ أو السلطة والقاعدة، وتمسكها بالحرية، وفي رفضها الاعتبارات الأخلاقية، وباستخدامها اللاشعور واللاوعي والأحلام الهذيانية، كان منهجها لإنتاج معرفة جديدة وحقائق جديدة وفن جديد من ناحية الأساليب والتقنيات.

وعند مقارنة الحركة السريالية مع الحركة التكعيبية، فإن ما سمّي بالرؤى التخيلية قد أخذت أسلوب وسائل التعبير التخيلية المعاصرة، ذلك أن الفنان السريالي يصوّر ما يشعر به دون الاستعانة بصور العالم المرئي، وإن الخيال لعب دوراً كبيراً في الحركة التكعيبية، خاصة في السنتين الأخيرتين من المرحلة التحليلية (1 ص179)، ففي الرسم الحديث، تعمل القدرات الذهنية والعاطفية على خلخلة الجدل الطبيعي المتحكم في بنية المرئيات، مما يجعلها تتخذ وجهة تخيلية لا منطقية، وهذا يتيح المجال واسعاً للفنان لأن يدير ظهره لمعايير الوجود الشيئي مقترحاً نمطاً من الأشكال والمرموزات، هي الأخرى ذات أسلوب تخيلي، مما يجلب معها جمالية لا سبيل لأن نعثر على قرين لها في العالم المرئي. وبما أن العلاقة بين ما هو طبيعي وما هو تخيلي لا بد من أن نجد تأثيرها المشترك، فالفن

يصبح محض كيان قادر على حمل سمات أسلوب المتخيل والماورائي، تبعاً للمنهج التصويري والجمالي المتبع، فالتكعيبي يرسم ما يتخيله لا ما يراه.

إن السريالية تقوم على الإيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد التي كانت ما تزال مهملة وبسلطة العقل المطلقة، وباللعب المتجرد للفكر، وهي تسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسانية الأخرى كلياً، ولأن تأخذ مكانها في حل مسائل الحياة الأساسية (97 ص455). وشدد (بريتون) في بيانه على مفهوم الحرية بوصفها أساس الحرية السريالية. "إن كلمة حرية وحدها هي كل ما لا يزال يثير حماستي" (97 ص455). فالحرية هي الدافع الرئيس للنشاط السريالي، وحرية الفنان بتحطيم المقدسات، وبذلك تُعد الحركة السريالية ذات طبيعة رافضة لكل أشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة، رافضة بذلك واقعها المعاش المتأثر بالحرب وما خلفته من تفكك وهدم للنفس، وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق واللااستقرار، فقد ثارت ضد المجتمع واللغة والمقدسات والقواعد والعقل وخصوصاً الثقافة.

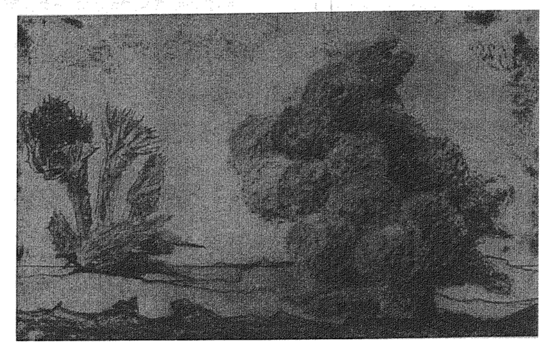
يُعد المبدأ الأساسي في السريالية هو وجود عالم أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي، وذلك العالم هو عالم العقل اللاوعي (28 ص95). وكما يسمى أيضاً العناصر الخاصة بالحياة المشعور بها جزئياً، والتي تتكشف لنا في الأحلام، وأحلام اليقظة وحالات النشوة وحالات الهذيان، والتي تشكل أحد مظاهر التجربة الإنسانية، فالفن جزء مكمل وجامع لمجمل الوجود الإنساني ضمن نظام اجتماعي يشكل وحدة كاملة (28 ص96). واللاشعور طبقة عميقة من الغرائز المكبوتة والشهوات داخل العقل الإنساني، لا يمكن بلوغها في الأحوال العادية، والتي يكشف النقاب عنها جزئياً في الأحلام، وفي الأعراض العصابية واللاشعور

وفقاً لما ذهب إليه (فرويد)، عطايا نفسية موروثة، وإن بعض مكونات هذه العطايا يسمح بها بالهروب عن طريق الإعلاء أو التسامي، وهي مصدر جميع المثل العليا الأخلاقية والدينية والجمالية، والإعلاء هو استحالة الأنانية والدوافع والغرائز الجنسية والرغبات الممنوعة والمطامح إلى أفكار ومثل عليا ومناشط مقيدة اجتماعياً، فالإعلاء يخلق أو يضمن الاتزان بين الفرد وبين بيئته الاجتماعية (32 ص311)، وأن بالإمكان التعبير عن دواخل النفس في محتواها الحقيقي بعيداً عن كل رقابة يقرضها العقل، والحرية، والتلقائية، ودون الاهتمام بالاعتبارات الأخلاقية أو الجمالية، وخاصة الشعور بالحرية والجرأة في أساليب وتقنيات التعبير عن دواخل النفس البشرية.

يقول (هربرت ريد) "السريالية فن بلا أي نوع من القيود، فكرتها الأساسية هي استخدام الوسيلة التي دعا لها (بريتون)، هبوط دواري إلى أعماق ذواتنا، لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها. إنها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي، وأن هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا" (28 ص95). إن الأشكال التي تتكون منها الصورة السريالية تمثل عناصر متنافرة لا يوجد بينها أي رابطة معقولة، وتتخذ صوراً رمزية تتبع المعجم اللغوي لتفسير الرموز التي تشاهد في الأحلام، فالصورة السريالية حقيقة قد تحملنا على الشعور بالمفاجأة والدهشة عند النظر إليها لوجود أشياء متنافرة ومتباعدة جداً من حيث مغزاها، فذلك هو سر التكوين العام الذي نراه في الصورة السريالية باحتوائها الغامض واللامعقول (18 ص34). لذا جاءت دعوة (بريتون) إلى إعلان حرب جديدة على القيود التي تحد من نشاط الفنان أثناء التجربة، والدعوة بالخلود إلى عالم الأحلام الذي تَصوّر (بريتون) أن حلول كل

المشكلات تختفي فيه (**40 ص107**). إن الأعمال التي تحدد سماتها الأسلوبية والتقنية المصادفة والإرادة اللاواعية، لا ينفي في كثير من الحالات الظاهرة الجمالية، أي أن محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية بمفهومها التقليدي قد ولد نوعاً من التناسق اللاواعي، وهو ما يسميه (بريتون) وحدة الإيقاع الناتجة عن وجود صلة بين المصادفة والآلية (**53 ص194**).

إن اهتمام السريالية بنفايات المواد قادت إلى ما يسمى بتقنية الإلصاق، وتقنية التجميع والتركيب التي اعتمدها (ماكس أرنست Max Ernst 1891–1976) في أعماله، إذ لم تكن الغاية فيه التوصل إلى خلق عمل فني انطلاقاً من أشياء لا قيمة لها، فهذه الأشياء التي تتكون منها اللوحة هي بمثابة تبرير خارجي كان الفنان بحاجة إليه، إذ يثير لديه ردود فعل قادرة على أن تحوّل أو تبدّل معالم هذه الأشياء، إذ يلجأ إلى تركيب أشياء متباينة، إنما يحاول أن يضفي عليها من خلال تجاورها بالمصادفة المنهجة دلالة ساخرة عبثية، على أن تكون هذه الدلالات واضحة دوماً، إلاّ أنها توقظ من خلال التواردات التي تولدها، ونظراً للطابع المزدوج لهذه الأشياء، تثير ردود فعل اللاوعي، ويبعث على التخيل، وهو ما يعبر عنه (أرنست) بقوله " إن تقنية الإلصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من المصادفة التي يثيرها اصطناعياً واقعان أو أكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما (**1 ص184**) (الشكل 21).



الشكل (21)

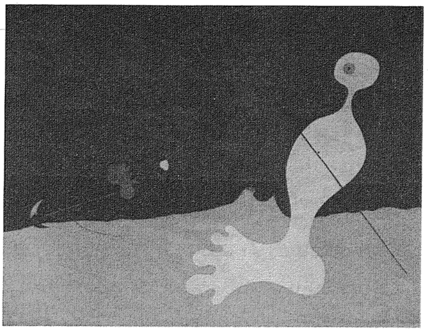
وفي الاتجاه نفسه، عمد (أرنست) إلى استنباط تقنيات أخرى مستفيداً من أثر أساليب التكعيبيين وتقنياتهم، ومما تقدمه له الصدفة وطبيعة المواد المستخدمة، فتوصل إلى أسلوب وتقنية (الفروتاج Frottage) أو الحكاكة، إذ يعمد إلى ملء أشكاله الغريبة، التي لا يرسم غير خطوطها الخارجية، بوضع الورقة على سطح خشن من الخشب أو الحجر أو أوراق الشجر أو نحو ذلك، ثم حك ظاهر الورقة بالقلم الرصاص أو الفحم أو الألوان، فتظهر على سطح الورقة صور عديدة تستثير الخيال، ورسوم تشبه التعاريق الموجودة في المادة ألأصلية، وفي هذه التقنية يظهر لنا عنصر مهم من عناصر التكعيبية، ألا وهو عنصر الخيال الذي يدير ظهره لمعايير الوجود الشيئي (63 ص191). إن أثر هذه المعالجات الأسلوبية والتقنية التي هي بمثابة الأثر الذي تقدمه المادة ألأصلية، والتي تساهم في تحريك مخيلة الفنان الذي يتدخل لتعديل هذا الأثر عندما يضيف إليه أو يحوّر فيه بشكل يتفق مع معطياته. إن هذا الأسلوب والتقنية القائمة على آلية الإيحاء، والتي أنجز

(أرنست) مئات الأعمال الحكاكة، تشكّل بفضل تنوعها وطبيعتها العفوية، أهم منجزات الرسم الحديث **(1 ص185)**.

إن هذا الطرح الأسلوبي والتقني سيقود (أرنست) إلى أسلوب وتقنية أخرى هي (الاستشفاف Decalcomania) تعتمد على وضع قطعة قماش مبللة بالألوان، ويتم وضعها على سطح اللوحة، ثم يضغط على القماش، بعدها يتم نزعها من اللوحة تاركة آثاراً ليحاول الفنان أن يصبغها بالتحوير والإضافة بالصورة التي يرغبها. وهنا يستطيع أن يعزز أثر الصبغة بالضغط على القماش. وقد تتفاوت المناطق لتعطي تأثيراً مختلفاً **(1 ص185)**. وأن هذا التأثير ساهم في أسلوب وتقنية مشابهة في نتاجها، هي (التقطير Dripping)، إذ يقوم الفنان بصب اللون السائل قطرة قطرة على اللوحة، وباتجاهات مختلفة. إن هذه التقنية التي اختبرها (أرنست) سيكون لها دور في التطور الفني اللاحق، والذي اعتمدت عليه تقنية الفن التحركي (Action Painting) (1 ص185). كان أثر أساليب وتقنيات التكعيبين واضحاً في الأعمال السريالية، فلم تكن التقنيات المستخدمة من قبل السرياليين جديدة، فالتكعيبيون لجأوا إلى تقنية الاستشفاف والتقطير، وخاصة في أعمال (براك) خلال المرحلة التركيبية، للحصول على مادية الأشياء. وإن الطرح السريالي يرتبط بعلاقة وثيقة مع النظريات الحديثة، كنظرية الاستقبال والتفكيك التي جعلت من المعنى شيئاً متخيلاً تأويلياً مرتبطاً بالقارئ أو الناقد– وهي أحد سمات التكعيبية– فالسريالية ترفض مفهوم المعنى المحدد والتأويل الصحيح، وتدعوا إلى محدودية المعنى أو نسبيتها، واعتمادها على الإستراتيجية التأويلية للمشاهد.

عالم آخر تعكسه أعمال الفنان الاسباني (خوان ميرو Goan Miro 1893–1983) من خلال لجوئه إلى عالم الحلم والخيال الحر، والتعبير الغير مقيّد،

أفضل الطرق للتحرر من الأشكال البنائية والقوالب الجامدة ذات الخطوط المستقيمة، وتخطيها إلى وجود مستقل وذات بعد تأويلي، فمن خلال تخليه عن التقنية الكلاسيكية في بناء الأشكال، تلك التي اشتغل عليها (شيريكو)، جرّد (ميرو) الأشكال الحسية وأحالها إلى مجموعة من التراكيب المركزة على العناصر الأساسية في الرسم، كالخط واللون، مما يضع الرسم أمام واقع مطلق في سحريته وخياله، فباعتماده أسلوب التلقائية واللاشعور، وضع (ميرو) نفسه على الدرب الذي خطّه السرياليون في بحثهم عن الحقيقة المجردة، فأشكاله التي يديرها بمخيلة لا يقوى شيء على كبحها، خلق (ميرو) رجالاً صغاراً بدائيين يضعهم جنباً إلى جنب مع طيور غريبة متعددة الأشكال، كما يضعهم برفقة أشكال تخطيطية للشمس والقمر والنجوم (60 ص129). إن أسلوب (ميرو) ذات تصور كوني، ففضاء لوحته يؤالف فيه بين الشمس والإنسان والحيوان والنبات (الشكل 22)، ومثل خيال كهذا، لا يمكن تحقيقه إلاّ من خلال الفن، فمن خلال العفوية والحدس تتحرر الروحية الخلاقة لتكسب العلاقات البنائية طاقة جمالية متجددة، تتصف بديمومة لا نهائية، وجمال أعمال كهذه يعلن عن نفسه من خلال الشكل الخالص، ففي غياب الرقابة العقلية واستبعاد المرجعيات المرئية في الرسم والتعويض عنها بتفجير الطاقات الداخلية للاشعور الباطن اللامرئي. يتخذ البعد الجمالي في أسلوب (ميرو) موقعاً أقرب إلى النشوة والانخطاف، فمن خلال التجريد تنفتح الأشكال على علاقات وأشكال متعددة، مما يسمح للتأويل وللاحتمالات الجمالية اللامتناهية. وهذا ما نجد له صلة مع أسلوبي (كاندنسكي) و(كليه).



الشكل (22)

فـ(ميرو) يستنكر أن يوصف أسلوبه بالتجريدية (94 ص131)، ذلك أنه لم يرَ في التجريد سلب الأشياء لواقعيتها، بل رأى أن تلك الخطوط البسيطة المنطلقة والوحدات التصويرية المجردة، تقدم تعبيراً أغنى عن النفس، وتحقق ذلك التناغم بين المضمون الخيالي والرمزي والاهتمامات الشكلية المتحررة من قيود الواقع، وهو إذ ينتزع عن الأشياء وجودها العادي لتقيم حوارات إيقاعية مع بعضها في جو حلمي وطفولي، أراد أن يحيط أشكاله بجو من الغموض غير المصرّح به بشكل مباشر وتأويل الواقع إشارياً (1 ص185)، وهي وسيلة ظهرت في بعض أعمال التكعيبيين المنجزة بطريقة تقنية الورق المصمغ.

يتخلى (ميرو) عن الأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة ليلجأ إلى خطوط أكثر تحرراً وتموجاً، ويحوّل اللوحة إلى مساحة مسطحة حشدت فوقها العناصر الخطية والرموز الهندسية التجريدية، في تناغمات متواصلة، هذا الأسلوب الجديد يصبح أكثر عفوية وتجريداً لاعتماده على الآلية والصدفة، إذ

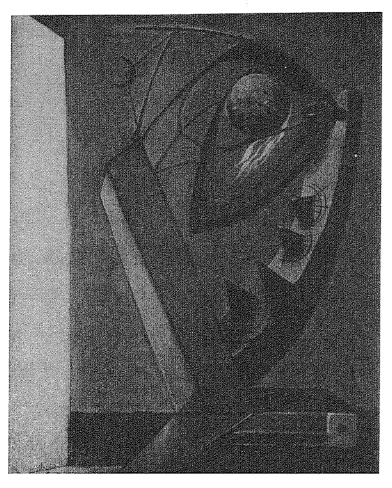
تأخذ البقع اللونية الصافية تجمع بينها خطوط متموجة على خلفية بنية تصبح منطلقاً للوحاته الآلية، سيقوده إلى تقنية الإلصاق، وهي إحدى طروحات التكعيبيين (1 ص 187).

كذلك اختار (أندريه ماسون Andre Mason) أسلوب العفوية والتعبير الآلي والموضوعات ذات الطابع الشمولي الكوني (الجهات الأربع، الشهب، النجوم،...). وبفضل هذه الآلية يأخذ الخط لديه طابعاً خاصاً.

في سنة 1926، يحاول (ماسون) أن يدخل إلى التصوير الزيتي ما توصل إليه في مجال الرسم من حركة سريعة، تمثلت بالخطوط المموجة والمتكسرة، هذه التقنية ستقوده إلى مزج الألوان بالرمل، لأن مادة الألوان الزيتية لا تسمح، لطبيعتها واستعمالها بواسطة الريشة. بهذه الآلية الخطية السريعة وتتابعها، وما تحمله من شحنات نفسية، هذه التقنية لم تكن جديدة، فالتكعيبيون لجأوا أيضاً إلى مزج اللون بالرمل، لكن بهدف الحصول على مادية الأشياء (1 ص187). توصل (ماسون) باستخدامه تقنية مزج الرمل باللون، إلى نتائج مختلفة في مجال التعبير الآلي في التصوير الزيتي، فكان (ماسون) يضع بقعاً من الصمغ على قماشته بحيث تتكون نتوءات بارزة بسبب هذا الاستخدام للرمل، وهذا ما يدعى بالتجسيم النحتي، تكون هذه الأشكال عفوية قد حددتها الصدفة ودون الاكتراث بالموضوع، إذ كان هدف الفنان إبراز العفوية الآلية، وقد عززها باستخدامه بقعاً لونية عفوية وخطوطاً ورسوماً بالقلم والفحم، وأحياناً لجأ إلى التصوير بالأنبوب مباشرة دون الاستعانة بالفرشاة، وهذه التقنية قادت إلى توثيق الترابط بين التصوير والنحت، بذلك نجد أعمالاً أنجزها (كورت شويترز) تتميز بأنها تصويرية نحتية (1ص182).

استنبط (ماسون) تقنية الصب، وطريقة أداء هذه التقنية تعتمد بسكب

اللون على قطعة القماش الكبيرة القياس نسبياً، والممدودة على الأرض. وهنا تجدر الإشارة إلى تخلي الفنان عن حاملة اللوحة (Stand)، وبهذا تكون اللوحة بصورة أفقية وليست عمودية، وهذا له علاقة بمدى الرؤية البصرية لدى الفنان، والتي لا تتجاوز حدود قامته، عن الرؤية البصرية ومداها لدى المشاهد أثناء تعليق اللوحة. قادت هذه الأعمال إلى ظاهرة التحول الكلي في المدى الفضائي التشكيلي. فلم يعد هذا المدى محدوداً بنقطة مركزية واحدة، بل تعددت البؤر وتوزعت على مساحة اللوحة كلها. إن الحدث البصري الناجم من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتعددة المتداخلة، وما توحي به من سطوح متباينة العمق، ترتبط بها وتشكل المدى الفضائي للوحة والمسمى بـ(المدى المصور المتعدد البؤر المركزية) (1 ص**209**). إن هذه التقنية قد ميزت (المرحلة الثانية) من تطور التعبيرية التجريدية، وتوصل (بولوك) بها إلى الجمع بين الرسم باستخدام الخطوط والتصوير، اللذين يؤلفان المشهد الفني بخطوطه وبأشكاله الإيحائية المعقدة (الشكل 23). وبذلك استطاع أن يؤلف ما بين التكامل البنيوي لدى التكعيبية التحليلية والطريقة البصرية لما بعد الانطباعية (1 ص**210**).



الشكل (23)

يصنف أسلوب (ماسون) صنف (التصوير الحركي Action Painting) والتي تعتمد على الآلية في إتباع العمل اللاإرادي والذي يعبّر عن شعور داخلي صميم (1 ص212). كان (ماسون) قد مارسه في تصويره على الرمل، منذ عام 1927. إن الأعمال التي أنتجها (ماسون) عام 1942– 1950 مليئة بالإشارات الشديدة التعبير، وهي إحدى وسائل التكعيبيين، إذ تنبع الأشكال في غمرات من الألوان، لكن (ماسون) يظل مسيطراً على تركيب الصورة والتي تذكر بضربات السوط، يظل في فنه نواحٍ من فن الخط الكتابي الجميل. تبرز هذه الميزة في اللوحات الحديثة (62 ص247).

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

أوجد التكعيبيون أسلوباً جديداً في التمثيل الشكلي والمكاني اللامنظوري، مما أحدث انقلاباً في مفهوم الرسم الحديث، وساهم بشكل كبير في كسر قواعد الرسم المنظوري، وأحدث ذلك تحليلاً في وحدة العمل الفني، وأصبحت اللوحة حقلاً تنتشر فيه الأشكال، بغضّ النظر عن موقعها المنظوري، بعيدة كانت أم قريبة عن عين الناظر.

جرّدت الأساليب التكعيبية بنية الشكل، وأعادت قراءته وفقاً لما تم اكتشافه من نظريات الرياضيات والكيمياء البلورية، ولا شك أن طروحات (اينشتاين) في نظريته النسبية قد عملت على إسقاط مقولتي الزمان والمكان، وكان أن عدّتا نسبيتين، وهذا قاد فيما بعد إلى ابتداع البعد الرابع، أي الزمن، والتي ساهمت في إيجاد مقولات منطقية، تعتم بالتقسيم الهندسي للأشكال.

عملت التكعيبية على تكريس مقولتي التحليل والتركيب في مقابل الإيحائية والوصف، وهو انقلاب غالباً ما يتفق الدارسون على أنه تاريخي، وكان ما يهم التكعيبية من خلال هذا التحول، الاشتغال على ما هو جوهري، عبر الوثوق بما تقوله الهندسة، نظراً لأن هذا النوع من العلم يتحدث بمنطق الكليات، مما جعل من التكعيبية تكتسب سمة مثالية عقلية بمجمل مراحلها الثلاث.

- إن الأساليب التكعيبية لم تعوّل على المدرك الحسي بوصفه قاعدة لتكريس مقولة الجمال، وقد استبدلت ذلك بما هو متخيل، من خلال إيجاد معرفة جديدة تقوم على إحداث نوع من التبادلية بين مقولات بدت في عهدهم نوعاً عن الضرورة التاريخية، وتحدد في العلاقة بين الوزن والكتلة والفضاء.
- الجمال في الأساليب التكعيبية يتمثل بالأشكال الهندسية الخالصة كمن كرة وأسطوانة ومخروط ومربع ومكعب ومستطيل.

- في الأساليب والتقنيات التكعيبية، تكون نظم التراكب العلمي والبحثي، محددة لسياق التنافذ الجمالي، فهنالك دوافع معرفية داخل الفن، كما توجد دوافع فنية داخل مجال النشاط العلمي.
- تحوّل الشكل مع أساليب التكعيبيين إلى سطوح مفككة، مجزأة، إذ ركزوا على التقنية في عملية هدم الأشكال الواقعية، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من أثقال الواقع العياني، وأصبح للفضاء الذي يخترق الجسد الصلب للشكل، قابلية تحويل المحدد إلى اللامحدد، والحسي إلى كمسطحات مفككة هاربة من مركز مغلق نحو شكل مفتوح بلا مركز.
- مع التكعيبية التركيبية، وباستخدام تقنية الكولاج، اختفى الشكل المركزي، وتفككت الأشكال إلى أجزاء، وتناثرت على سطح اللوحة. فالتكعيبية أحدثت تفككات في الشكل، كما أحدثت الانطباعية تفتيت وحدة اللون.
- اهتمت المستقبلية بالعلم والاكتشافات والإنجازات العلمية، كالسيارة والقطار والطائرة والدراجة النارية والبخارية.
- شكلت السرعة والحركة والاهتزاز دليلاً أدائياً في بنية الأساليب المستقبلية، يتنوع ويختلف كمعادلة رياضية تتسم بالتحول والانتقال المنطقي لسياقية السرعة من مستوى إلى آخر، ومن فعل حركي يتلاءم مع إيقاعية التنظيم، إلى آخر وفقاً للفهم العقلي والرياضي لطبيعة الصورة.
- في الأسلوب التجريدي يفصح الشكل الخالص كونه محاولة للتعبير عن حقائق روحية وجدانية لا مرئية، والوصول إلى الروحية في الشكل الخالص تأتي من خلال تطهير الأنساق البنائية وترحيلها من المظاهر الطبيعية المادية على وفق رؤية جمالية زاهدة في الخط واللون، بقصد الوصول إلى النقاء

الجوهري، إذ يقترب الشكل من الموسيقى، إذ ليس هناك من حاجة للمقارنة بين الجمال المفترض في الأسلوب التجريدي، وبين ما هو شيئي، وهذا ما يذكر بمرجعية كانتية من حيث المبدأ عبر المقولة (إن الجمال الخالص في الشكل الخالص)، وهذا بالضرورة ما قاد في النهاية إلى جعل الأساليب التجريدية فناً محمولاً على نزعة شكلانية ليست مغلقة، أو لا تميل إلى ما هو مرئي، وقد تكرست تلك الروحية بعمق مع طروحات (ماليفتش) و(موندريان) فيما يعرف بالتجريدية الهندسية، عبر مخاطبة الذائقة بما هو كوني، أشكالاً هندسية وبنى لونية.

- طرحت الدادائية أساليباً وتقنيات حول المصادفة واللاعقلانية ونسف فكرة الفن، ومهاجمة القيم السائدة، وأعلنت عبثية العقل والمنطق والعلم.
- لما كانت الدادائية حركة هدم وتدمير واستهزاء وعبث، فقد بحثت عن أسلوب جديد للجمال في نتاجاتها الفنية، من خلال عدم الاهتمام بمخاطبة العواطف، وتمزيقها، وإحداث هزّة وارتباك ذهني لدى المتلقين.
- قادت عدمية الدادائية إلى تهشيم أواصر المعرفة الجمالية للحداثة، وتوسيع الهوّة مع ثقافة النخبة والإيغال في تفكيكها.
- تتمثل السطوح المجزئة في الأساليب السريالية من خلال انفتاح التكوين في اللوحة، وتتجزأ الأشكال في فضاء لا مركز له، وفق آليات متنوعة، طغى عليها الأداء الآني والولادة العفوية للأشكال وعلاقاتها، من خلال عدم الإذعان للعقل وللإرادة الواعية، واستخدام قدرات اللاشعور وتداعيات الأحلام، وما توفره هذه الحالات من عوالم متجزئة تبقى طافية على سطح اللوحة.

- في الأساليب والتقنيات السريالية، تستنهض قدرات اللاشعور واللاوعي وتداعيات الأحلام وما توفره مثل هذه الحالات من انفتاح لا نهائي للصورة والأشكال، وتتخذ موقفاً متخيلاً، يقع خارج حدود الزمان والمكان. من جانب آخر، نبذت الأساليب مبدأ المطابقة الحسية للإدراكات وأحلّت محلها سمة المغايرة والصور المتناقضة، فالخيال الفردي أصبح عاملاً أساسياً في تفعيل الصور والخيالات بطريقة لا تخلو من الخيال والغرائبية وغير المألوف بعين الوقت، وإذا كانت الأساليب السريالية تنشد واقعية عليا، فمثل واقعية كهذه تبدو منفصلة ومتعالية على ما هو مؤسس له إدراكياً، ليصبح الجمال السريالي في النهاية لصالح الظاهرة الكلية، فتحريرها للقواعد ولقوى اللاشعور والمجهول في الإنسان. تسهم السريالية في خلق أنظمة جديدة متوالدة ومركبة إلى ما لا نهاية، فمن خلال فكرة التماثل والمشاركة، وجد السرياليون أن كل شيء في الكون يمكن أن يحل في الآخر، وأوجدوا عدم التناقض وألغيت قوانين النسبية، وهذا ما أدى إلى معرفة العالم معرفة مباشرة.

ثانياً: الدراسات السابقة

دراسة (الطويل)(*) والموسومة بـ(المفاهيم المثالية في الرسم التكعيبي)

تهدف هذه الدراسة الدراسة إلى:

1. تعرّف المفاهيم المثالية فلسفياً.

(*) الطويل، بهاء لعيبي سوادي: المفاهيم المثالية في الرسم التكعيبي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2001م.

2. تعرّف المفاهيم المثالية تصويرياً.

3. تعرّف المفاهيم المثالية بنائياً من خلال الرسم التكعيبي.

وشملت حدود البحث الفترة الزمنية المحصورة تحديداً ببداية ظهور المدرسة التكعيبية 1907 وحتى منتصف عقد الثلاثينات من القرن العشرين.

وقد انطوت على أربعة فصول، احتوى الفصل الأول منها على الإطار المنهجي، والذي احتوى مشكلة البحث، وتضمنت ما أثر المفاهيم المثالية في الرسم التكعيبي؟

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد احتوى على مبحثين، عني المبحث الأول بمفهوم المثالية فلسفياً، أما المبحث الثاني فقد عني بالتكعيبية ذوقاً وفكراً.

أما الفصل الثالث فقد تضمن مجتمع البحث من مجموعة من الرسوم التكعيبية المنجزة خلال المدة الزمنية بين الأعوام 1907–1927، للفنانين التكعيبيين والمحددة أسمائهم في حدود البحث.

وكذلك عينة البحث التي تم اختيارها بطريقة قصدية، وكان عدد العينات (12) عينة، واتبع الباحث في تحليل عينة بحثه على المنهج الوصفي التحليلي، واعتماد أداة البحث.

أما النتائج التي توصل إليها (الطويل)، فهي:

1. يتفق الفلاسفة المثاليون على وجود عالمين، عالم محسوس وعالم معقول، وإن مثال الجمال يرتبط وجوده بالعالم المعقول، أما الأشياء المحسوسة فهي توحي إلى صفات مثال الجمال.

2. وظّف التكعيبيون الأشكال المجردة الهندسية ذات الجمال الخالص– حسب وجهة نظر الفلاسفة– في رسوماتهم، مما يمنح هذه الرسومات

صفة الاقتراب من الجمال الخالص أو بتعبير آخر، مما يجعلها أقـرب إلى المثال.

3. ممكن تعرف من خلال الرسوم التكعيبية، بوصفها تجسيداً حسياً لما هـو عقلي، مفهوم مثال الجمـال الكـامن في العـالم المعقـول الـذي دعـا إلى محاكاته الفلاسفة المثاليون.
4. ممكن عد الرسوم التكعيبية مثالاً نسبياً لكيفية عـالم المثـل، انطلاقـاً مـن العالم المحسوس.

مناقشة الدراسة السابقة

من خلال عرض الدراسة السابقة، اتضح للباحث ما يأتي:

- يختلف هدف الدراسة الحالية عن أهداف الدراسة السـابقة، كـون الدراسـة الحالية تهدف إلى التعـرف علـى المعالجـات الأسـلوبية والتقنيـة في الرسـم التكعيبي، وأثرها على فن الحداثة، من خلال المعالجات الأسـلوبية والتقنيـة لفناني المدرسـة التكعيبيـة، وتـأثير هـذه المعالجـات علـى مـدارس الرسـم الحديث، كـ(المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السـريالية) مـن خـلال رسـم فنانيها (بوتشيوني، كارا، بالا، كاندنسكي، موندريان، ماليفتش، دوشـامب، بيكابيا، شويترز، أرنست، ميرو، ماسون)، خلال المدة الزمنية المحصـورة مـا بين 1906– 1950 من القرن العشرين، في حين أن الدراسة السابقة تهـدف إلى تعرف المفاهيم الجمالية المثالية فلسفياً من خلال آراء الفلاسفة المثـاليين، ومن ثم تعرف المفاهيم التكعيبية المثالية بنائياً من خلال الرسـوم التكعيبيـة، خلال المدة الزمنية المحصورة ما بين 1907 إلى منتصف العشرينات من القرن العشرين، ومن ثـم معرفـة مـدى تقـارب المفـاهيم التكعيبيـة مـن المفـاهيم الجمالية المثالية.

- البحث الحالي يعالج موضوع الأساليب والتقنيات المستخدمة في الرسوم التكعيبية، ومدى تأثيرها على مدارس الرسم الحديث، كـ(المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية)، في حين أن الباحث في الدراسة السابقة يكشف عن مدى تحقيق جماليات الشكل، ولاسيما التي دعا إليها الفلاسفة في الرسم التكعيبي.
- يُعد مجتمع الدراسة السابقة جزءاً من مجتمع الدراسة الحالية، فلقد تكون مجتمع الدراسة السابقة من الرسوم التكعيبية الخاصة بأربعة فنانين، في حين شكل مجتمع الدراسة الحالية نماذج عينة لعدد من الاتجاهات الفنية الحديثة، كـ(المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية).
- أما عينة البحث الحالي، فهي ممثلة لمجتمع البحث بشكل أوسع، نسبة إلى اللوحات التكعيبية والحديثة التي تضمنتها، في حين أن عينة البحث في الدراسة السابقة، فهي ممثلة لمجتمع البحث بشكل أدق، نظراً إلى أن الباحث اختار في عينة بحثه (4) رسامين تكعيبيين فقط.
- حدود الدراسة الحالية تختلف عن حدود الدراسة السابقة، كون الدراسة الحالية تتحدد في عام 1906 بدايات ظهور الرسوم التكعيبية حتى الرسوم السريالية عام 1950، في حين أن الدراسة السابقة تتحدد في الرسوم التكعيبية المنفذة خلال المدة الزمنية ما بين 1907- منتصف عقد العشرينات من القرن المنصرم.

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

1. مجتمع البحث
2. عينة البحث
3. أداة البحث

أ. الدراسة الاستطلاعية

ب. صدق الأداة

ج. تطبيق الأداة

4. الأسلوب المستخدم في التحليل
5. الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث

ثانياً: تحليل العينة

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

1. مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحث على مجتمع البحث الحالي وجده واسع جداً لا يمكن حصره، كونه يمثل مساحة واسعة من الفن الحديث، وكون الموضوع يخص الرسم التكعيبي، لذا قام الباحث بالإطلاع على المصادر ذات العلاقة، وبعد الاستفادة من ملاحظات السيد المشرف، قام الباحث بتقسيم مجتمع بحثه وفق الاتجاهات الفنية التالية: (المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية)، إذ بلغ مجتمع البحث (90 عملاً فنياً) حسب ما متوفر لدينا في المصادر ذات العلاقة، موزعة على أربعة اتجاهات فنية، وكما في الجدول (1).

الجدول (1)

يبين مجتمع البحث موزع على أربعة اتجاهات فنية رئيسة

ت	المستقبلية	التجريدية	الدادائية	المستقبلية	المجموع
1	22	21	24	23	90

2. عينة البحث

بعد أن قام الباحث بالإطلاع على مجتمع بحثه، تم سحب عينة تخص أربعة

اتجاهات في الرسم الحديث، وكونها متنوعة، تمّ ترشيح (12) عمل من مجتمع البحث بصورة قصدية.

وقد تم الأخذ بنظر الاعتبار الأعمال التي تحمل معالجات أسلوبية وتقنية، وبذلك أصبح مجموع العينة (12) عملاً فنياً، وهو يمثل 20٪ من المجتمع الأصلي، بالاعتماد على الأسلوب القصدي (الانتقائي) في اختيار عينة البحث، كونه يتلاءم مع هدف الدراسة الحالية ويتوافق معها.

الجدول (2)

يمثل عينة البحث

ت	المستقبلية	التجريدية	الدادائية	المستقبلية	المجموع
1	3	3	3	3	12

3. أداة البحث

تم تصميم أداة تحليل المحتوى اعتماداً على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وكلك بعض الأدبيات والمصادر وتوجيهات السيد المشرف، وخبرة الباحث المتواضعة، وقد تألفت الأداة بصيغتها النهائية (ملحق 3) من محورين، المحور الأول (المعالجات الأسلوبية في الرسم التكعيبي) والمحور الثاني (المعالجات التقنية في الرسم التكعيبي)، وكان عدد فقرات المحور الأول (30 فقرة)، أما عدد فقرات المحور الثاني (26 فقرة)، وقد وضع الباحث ثلاث بدائل لقياس صدق الفقرات وهي (غالباً، أحياناً، نادراً)، وقد مرت الأداة بالخطوات الآتية.

أ. الدراسة الاستطلاعية:

قام الباحث ببناء استمارة استبيان تتألف من عدّة أسئلة مفتوحة،

الملحق(2)، وبعد تفريغ الإجابات المفتوحة، تم تحويلها إلى إجابات مغلقة، وتم وضع بدائل مناسبة وعرضها على الخبراء (*) لبيان صلاحيتها.

وبعد إضافة بعض المقترحات وحذف أخرى، تم تصميم الأداة بصيغتها النهائية، كما في الملحق (3).

ب. صدق الأداة:

تم عرض الأداة بصيغتها الأولية والتي تتألف من محورين، المحور الأول (المعالجات الأسلوبية) وتتألف من (30) فقرة، أما المحور الثاني (المعالجات التقنية) وتتألف من (26) فقرة، على مجموعة من الخبراء، وذلك للتأكد من صدق الأداة، إذ يُعد الصدق بأنواعه المختلفة من الشروط الواجب توافرها في أداة البحث.

وتُعد أداة البحث صادقة، إذا كان بمقدورها أن تقيس الظاهرة التي وضعت من أجل قياسها (105 ص47)، أو إلى أي حد يتيح في قياسه، ولما كان للصدق أهمية قصوى في هذه الحالة لتقديم ما يدعم أداة البحث، فقد اتبع

(*) الخبراء :	الاختصاص	
1. أ. د. علي شناوة وادي	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
2. أ. د. فاخر محمد حسن	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
3. أ. د. عارف وحيد إبراهيم	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
4. أ. م. د. علي مهدي ماجد	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
5. أ. م. د. عباس نوري خضير	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

الباحث إجراء صدق المحكمين(*) الذي يشبه الصدق المنطقي (51 ص47). وبعدها تم مناقشة فقرات أداة البحث بجلسة مصغرة أجراها الباحث بحضور السيد المشرف وعدد من الزملاء، وذلك للوصول إلى الصيغة النهائية، بعدها اعتمد الباحث التعديل النهائي لأداة البحث.

ج. ثبات الأداة:

لكي تتمتع أداة البحث بالثبات، يجب أن تعطي النتائج نفسها، إذا ما أريد تطبيقها على الأفراد أنفسهم، وتحت الظروف نفسها (47 ص561)، لذا استخدم الباحث طريقة إعادة الاختبار على عينة مكونة من مجموعة من الأعمال الفنية (الرسم) للمدارس الحديثة (ما بعد التكعيبية)، وخارج العينة الأساسية، وتم تطبيق الأداة، وكانت الفترة الزمنية بين التطبيق الأول والتطبيق الثاني تتراوح بين (16-18) يوماً، إذ أشار (آدمز Adams) إلى طول المدة الزمنية بين التطبيق يجب أن لا تتجاوز أسبوعين أو ثلاثة أسابيع (98 ص185).

ويؤكد الباحث أن السبب في قصر المدة الزمنية بأسبوعين إلى أن

(*) المحكمين:	الاختصاص	
1. أ. د. فاخر محمد حسن	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
2. أ. د. حامد عباس مخيف	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
3. أ. د. عارف وحيد إبراهيم	رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
4. أ. م. د. عباس نوري خضير	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
5. أ. م. د. علي مهدي ماجد	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

الفترة القصيرة جداً بين التطبيقين من المحتمل أن تؤدي إلى تذكر بعض أفراد العينة إجاباتهم، فيعدونها في التطبيق الثاني. أما الفترة الطويلة فقد تؤدي إلى تغيّر الصفة السلوكية والمراد قياسها بسبب التدهور (33 ص48)، وبعد أن قام الباحث بحساب معامل الثبات باستخدام معامل ارتباط (بيرسون)، قد بلغ معدل الاتفاق (86٪)، وهو معدل ثبات يمكن الاعتماد عليه في مثل هذه البحوث (51 ص60).

د. تطبيق الأداة:

بعد التأكد من توافر صدق الأداة وثباتها، قام الباحث بتطبيق أداة بحثه النهائية بعد ترتيب فقراتها ترتيباً عشوائياً على أساس عينة بحثه المؤلفة من (12) عملاً فنياً (رسم)، وتم تحليل تلك العينة في الفصل الثالث، الجزء الثاني القادم.

4. الأسلوب المستخدم في التحليل

استخدم الباحث أسلوب تحليل المحتوى، من حيث البناء الشكلي للعلاقات الفنية، وما تؤول إليه من دلالات فنية لها قيمتها الجمالية، والتوصل إلى تلك القيمة الجمالية، وذلك لتحقيق أهداف البحث، وتم استخدام الخطوات التالية في التحليل:

أ. خطوات التحليل:

قام الباحث بتحليل خطوات بحثه بما يتناسب مع الأداة المعدة لهذا الغرض، وذلك وفق سياق محدد اتبعه الباحث في جميع عينات البحث وفق ما يأتي:

1. الوصف العام.
2. تجزئة العمل بصرياً.
3. تحديد العلاقات الفنية.

ب. قواعد التحليل:

1. إذا حصل تداخل في العلاقات الفنية بين العناصر الفاعلة في رسم اللوحة، أصبح التداخل لأغراض جمالية.
2. عندما تحتوي الفكرة الرئيسة المفسرة كقيمة جمالية أو دلالية أو أفكار أخرى ثانوية، تتعامل كل منها على أنها فكرة منفصلة في التحليل، مع ملاحظة العلاقات الفنية بين الأفكار.
3. إذا ظهرت في التكوين الفني للوحة الفنية قيمة جمالية أو دلالية، وكان أحدهما سبباً والأخرى نتيجة، فإن التعامل مع كل منها يوصف ليكون فكرة منعزلة عن بقية الأفكار، ويفسر ذلك كقيمة جمالية أو دلالية داخل العمل الفني.
4. إذا وجدنا أن إحدى العلاقات الفنية الداخلة في تكوين العمل الفني (اللوحة الفنية) أكثر سيادة من غيرها عند التحليل، فالسيادة تكون على العلاقة الفنية الأقوى تأثيراً، وعدم إهمال العلاقة الفنية الداخلة في تكوين اللوحة الفنية الأقل أهمية.

5. الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث

1. النسبة المئوية، وذلك لمعرفة نسبة الاتفاق.

2. معامل ارتباط (بيرسون Person) (10 ص183). وذلك لإيجاد ثبات

الاستبيان وفق المعادلة الآتية:

$$\text{المعادلة} = \frac{\text{ن مج س ص} - (\text{مج س})(\text{مج ص})}{\sqrt{\text{ن مج س}^2 - (\text{مج س})^2 - \text{ن مج ص}^2 - (\text{مج ص})^2}}$$

ن = عدد القيم.

س = القيم في الاختيار الأول.

ص = القيم في الاختيار الثاني.

مج = مجموع القيم.

ثانياً: تحليل العينة

نموذج عينة (1)



اسم العينة: تزامن حركي.
اسم الفنان: أمبرتو بوتشيوني (**Unberto Boccioni**).
سنة الإنتاج: **1913**.
القياس: **78 × 76** سم.
الخامة: زيت على كانفاس.
العائدية: متحف الفن الحديث، نيويورك.

يُلاحظ في عمل (بوتشيوني) هذا بأن ثمّة أشكالاً مجردة رسمها الفنان بطريقة البنائية، التي تنافذت بين الحجم وتكوينات الفضاء المحيطة. إن هذا العمل ينتمي إلى المستقبلية، وهذا ما تكشفه تقنية المستقبليين في تكرار الوحدات

المرسومة للشكل الواحد، بطريقة توحي بتتابعية التفكير البصري للأشكال، فالمستقبليون اشتغلوا على مفهوم الزمن الممتد بصراً وبصيرة، لذا تجدهم اتخذوا من البعد المكاني والزماني عاملين أساسيين في تفعيل رؤاهم الجمالية، وكيفية تحقيق هذا المفهوم على مجمل نتاجاتهم الإبداعية.

أراد الفنان المستقبلي أن يثير أحاسيس حركية تربط بين الفراغ والزمن، أي التعبير عن البعد الرابع في أسلوب تكعيبي، فقد اعتمد المستقبليون على تجزئة المشهد بدلاً من إعطائه زخماً متوالياً، وبتأثير التكعيبية اعتمدوا على تبعثر الأشكال أكثر من تجميعها، فكان هذا الأسلوب أكثر ثورية من ثورة التكعيبيين أنفسهم، وبذلك بشّر هذا الأسلوب بصحوة الفن الواقعي ذي الفضاء الحي غير المغلق.

ففي هذه اللوحة، تشتغل التقنية المقطعية في كيفية انتقال الأشكال من خلال التباين الحاصل بين الفاتح والغامق، أو من خلال تفعيل الشفافية للسماح للشكل الآخر في التداخل والنفاذ، مكوناً انتقالات تقنية في اللون والخط من المركز إلى الأطراف، والعكس، إذ يلاحظ بأن ثمّة مساحات لونية اتخذت مسارات مركزية وجانبية حققها التدرج المتقن كتضادات الألوان من جهة، وتدرجها في القيمة اللونية من جهة أخرى. فالفنان اشتغل على اللون البني المحمر، الذي شغل الحيز الأكبر من مساحة اللوحة، متنافذاً ومتداخلاً مع الخلفية المزرقة ذات التدرجات الفاتحة، كل هذه المعالجات ساهمت في خلق نوع من الحركية اللولبية داخل فضاء اللوحة، فلو أرجعنا هذا العمل إلى بناءاته الهندسية الأولية، نراه كثيراً ما يشتمل على دائرة ومجموعة من المثلثات والخطوط

المستقيمة... كلها ساهمت في تفعيل الحيز... فالقيمة الجمالية في هذا العمل تنهض من خلال منح الحركية الداخلية للعمل قيمة متكافئة ومتكاملة مع مجمل البناءات، وهذا من شأنه أن يذكرنا بأسلوب ومعالجات أعمال التكعيبيين خاصة في المرحلة التحليلية، عندما اعتمدوا أسلوب تداخل الأشكال الحجمية مع الفضاء، من خلال كسر أيقونية الشكل الواقعي خطاً ولوناً ومساحةً.

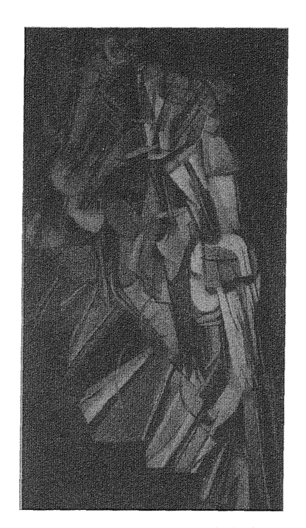
إن القيمة التقنية والمفاهيمية التي جاءت مع الرسم الحديث، وتحديداً مع التكعيبية وبعدها في المستقبلية، هي أنها عملت على زعزعة المفاهيم والتقنيات الكلاسيكية المتحكمة في بنية المرئيات، مما دفعها إلى اتخاذ وسائل وغايات لها علاقة بالميتافيزيقي أكثر مما له علاقة بالفيزيقي، أو الوجود الحسي أو الشيئي، يضاف إلى ذلك أن الفنان (بوتشيوني) حقق في عمله هذا الجمع بين الحدس والزمن المباشر للشكل استبدل رؤيته للفضاء ورسمه للمستويات المتداخلة منحت الشكل قابلية الإفلات من المحدودية والسكونية، ليبقى العمل يتصل بالديمومة.

كما أن اهتمامهم بتسجيل الحركة لم يكن اهتماماً بالحركة الظاهرة، إنما بتحليلها إلى مراحل، ثم تجميعها في صورة واحدة، وهم يشتركون مع التكعيبيين في التفتيت، لكنهم ينتقدونهم لاهتمامهم بالناحية المعمارية وعنايتهم بالسكون، بينما هم فتتوا الأشكال من وجهة نظر أخرى، فتفتيتهم تسجيل متلاحق لمجموعة حركات تحدث على فترات متعاقبة أرادوا أن يسجلوها في العمل الفني الواحد.

فالمستقبليون أول من نبهوا إلى موضوع السرعة وعلاقة الإنسان بالمتغيرات الكبيرة التي طرأت على العالم في مطلع القرن العشرين، لذا فإن مشاكلهم كانت

بمثابة رؤية شاملة للوجود العام، وليس للفن فقط، إنهم قدموا تصوراتهم ورؤاهم الجمالية عن كل ما هو سريع ومتقلّب وسريع... كما أرادوا مسك كل ما هو كلي لا جزئي جمالياً، فالضمنية بالجزئيات في الرسم تمنح الأشكال قابلية الإفلات من المحدودية، واللوحة المستقبلية هذه تكشف عن هذه السمات تبعاً.

نموذج عينة (2)



اسم العينة: عارية تنزل السلم.
اسم الفنان: مارسيل دوشامب.
سنة الإنتاج: **1912**.
القياس: **147** × **89** سم.
الخامة: زيت على كانفاس.
العائدية: متحف فيلادلفيا للفنون.

اللوحة تمثيل لامرأة عارية أثناء قيامها بعملية النزول من السلم، ومن الواضح هنا أن (دوشامب) كان مهتماً بآلية حركة النزول من خلال تثبيته

للقطات أو اللحظات التي مرت بها العارية أثناء نزولها السلم من الأعلى إلى الأسفل، فـ(دوشامب) حاول تمديد وتوسيع حركة النزول من خلال النشر التدريجي لتلك السطوح التي مثّل بها العارية، فبدت، وخاصة في السيقان، كما المروحة، وذلك من خلال تلك المقاطع المثلثية المتتابعة لحركة السيقان. وهذا ما عمد إليه المستقبليون بتقسيم الشكل بما يتيح لهم الإيحاء بالإيقاع الديناميي الشامل للموضوع، ثم تجميعها إلى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبيون، مع فارق أن الرسام المستقبلي كان يعمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط.

إن المستقبليين، ومنهم (دوشامب) كانوا يحبذون المواضيع التي يتجسد فيها فعل حركي، فيتصيدون حركة الأرجل أثناء سيرها، ويسلكون في معالجاتهم الأسلوبية تمثيلات متعددة للشخص نفسه أو الشيء عينه، من خلال الجمع بين السطوح والمستويات المتداخلة المتحركة والفضاء، وتوزيع الشكل باتجاهات مختلفة لخلق الشكل النموذجي الذي يمثل الديمومة. فالحركة كما في هذه اللوحة هي الخاصية الأساسية لتمثيل الشكل، ذلك أن (دوشامب) لم يرد تمثيل المرأة النازلة بقدر ما أراد تمثيل المرأة في حقل تتالي الحركة في فعل النزول، وملاحظة التغيرات التي تطرأ على الشكل وتقلبه الدائم في المدى الذي يجتازه، فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبليين، لذا كان التفكيك من الأساليب التقنية للمستقبليين، إذ تعمّد إلى تفكيك أوصال الشيء والتي تمنحهم الإحساس بالحركة، بما يجعل المنهج المستقبلي متوافقاً مع المعالجات الأسلوبية والتقنية للتكعيبيين.

في اللوحة نجد أن أسلوب (دوشامب) جنّد تمثيل الحركة الديناميكية بتجريد الشكل العضوي إلى سطوح هندسية بلون نحاسي عاكس للضوء قائلاً: " لقد تخليت تماماً عن المظهر الطبيعي للعارية، مستبقياً فقط الخط التجريدي لبعض من عشرين موقعاً ثابتاً مختلفاً لحركة النزول " **(104 ص301)**، تلك الاستعارة التكعيبية لتمثيل الشكل توفر نظيراً ميكانيكياً للآلة في حركتها وحيويتها، فما سعى (دوشامب) إلى تمثيله هو إيجاد معادل صوري تجريدي لآلية الحركة أثناء نزول العارية، يقترب أسلوب (دوشامب) هنا من المبادئ الأسلوبية للتكعيبيين في سعيهم إلى شكل ذو بناء هندسي رافضاً ارتباطه بالأشكال الطبيعية.

وقد سعى (دوشامب) في هذه اللوحة إلى دمج الشكل (السطوح التجريدية) بالفضاء أو خلفية اللوحة التي تحولت إلى مقاطع شفافة ومعتمة للمدرجات المنتشرة في فضاء اللوحة وبكافة الاتجاهات، تعبيراً عن توسيعه الشكل (السلم، المرأة) إلى سطوح موشورية متعددة الزوايا، وذلك ضمن دراسته لحركة الشكل في الفضاء في لحظات متعددة، فالفضاء جاء ليعبّر عن لا محدودية الحركة ومنح الشكل حياة ديناميكية في ضوء نظام تشكيلي من التداخلات بين السطوح التي توحّد بين الحركة الداخلية والخارجية للشكل، الذي تبدو أجزاؤه مفككة ومترابطة في الوقت نفسه، لذا فإن الحركة في المستقبلية تبقى، كما يقول (بوبير): " في موقع وسط بين الحركة الموضوعية في التكعيبية والحركة الذاتية في التعبيرية " **(1 ص113)**.

لقد أحسّ (دوشامب) بالعوامل الديناميكية لفعل النزول، فالموضوع لم يعد المرأة، بل حركتها، وعامل الزمن هو العامل المحرك لخيال (دوشامب) في تجريد الفضاء وتخيل الكيفية التي يكون عليها الشكل/ العارية، في مواقعها

المختلفة، ثم تقديم مشهد شمولي يعبّر عن الزمن المطلق (الحركة المتزامنة)، وقد تطلّب ذلك تدمير مادة الجسم (المرأة، السلم)، إذ فقد الشكل هيئته العامة في زحام الخطوط والمساحات وديناميكية التداخل العنيف بين السطوح تبعاً لتعدد الحركة ومواقع الانتقال التدريجي من أعلى السلم إلى أسفله. لقد توصل المستقبليون إلى تمثيل الحقيقة إشارياً دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم البصرية الإيهامية، هذه التقنية ساهمت في التوصل إلى الصورة الذكرى أو الفكرة الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد، هذه التقنية ظهرت في المعالجات التكعيبية. كذلك فكرة التزامن التي وجهت الفنان التكعيبي في البداية وتعامل معها بجدية، جعلت أساليبه التشكيلية تبدو صارمة، وتقطيع السطوح خاضعة كلياً لهذه الفكرة، هذه الفكرة جعلت (دوشامب) يعبّر عن الحركة المتزامنة من خلال تدمير مادية الجسم في زحام الخطوط والمساحات تبعاً لتعدد الحركة ومواقع الانتقال التدريجي. هذا المثال الشكلي الذي وجد مداه التطبيقي عند التكعيبيين، بتكوينات أعطت أولوية للخطوط والأشكال المجردة على اللون.

لقد كانت ألوان العارية مشتقّة من لون الخشب، إذ أراد (دوشامب) اعتماد ألوان قليلة متقاربة، للحيلولة دون إثارة الانتباه إلى غير واقعها التشكيلي المعبّر عن الحركة والزمن، مثلما فعل التكعيبيون في زهدهم اللون من أجل توجه الانتباه للشكل، كما حولت خلفية اللوحة إلى فضاء خالي تمتد فيه السلالم لأعماق بعيدة. ولو أخذنا حركة الشكل في الفضاء، ندخل عصر الهندسة والرياضيات، وهي نفسها الإنجازات الهندسية للتكعيبيين.

نموذج عينة (3)



اسم العينة: التمدد الكروي للضوء.
اسم الفنان: جينو سيفيريني (**Cino Severini**).
سنة الإنتاج: **1912**.
القياس: **25** × **19**.
الخامة: زيت على كانفاس.
العائدية: معهد مونسون – وليامز- بروكنز، أوتيكا.

يبدو في لوحة (سيفيريني) هذه أن ثمّة أشكالاً مستوحاة من مشاهد مدنية، كأنفاق المترو أو إعلانات الشارع، فقد جمع الفنان عدة مقاطع مجزأة لوناً أو قطعاً أو فضاءً أو حجماً، تتخللها كلمات تدل على مترو أو مخرج (Sortie) أو إعلانات لمحال تجارية. تتشكل لوحة (سيفيريني) المستقبلية هذه وفق معالجات تحويل الواقع المرئي- الحسي إلى زمان ومكان في الفن، بل وضع فلسفة جديدة

ترمي إلى تحرير الفن من قيود تربطه بالآثار القديمة الجامدة، والانطلاق نحو التعبير عن دوامة الحياة الحديثة، حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة.

فالتكعيبية أثّرت بشكل أو بآخر في مجمل التيارات اللاحقة من خلال المتغيرات الأسلوبية والتقنية التي أحدثتها في هيئة التكوين العامة للعمل الفني.. إذ نلاحظ بأن ثمّة معالجات للفضاء أحدثها الفنان في هذه اللوحة، من خلال فتح المرئيات أو الأشكال الحسية على الفضاء المحيط. بمعنى آخر أذاب ثقالتها الأرضية ليجعلها تتعايش مع واقع جديد، واقعي جمالي مفترض غير متعين، كما كان يحصل سابقاً في الفن الغربي، فرؤية الواقع حسب الرؤية المستقبلية أو ديمومة التتابع التناغمي بين الأشكال، ومعايشة العناصر مع بعضها البعض، بالطريقة التي تضمن بقاءها كقيمة جمالية، وهذه واحدة من أهداف المستقبليين في الرسم.

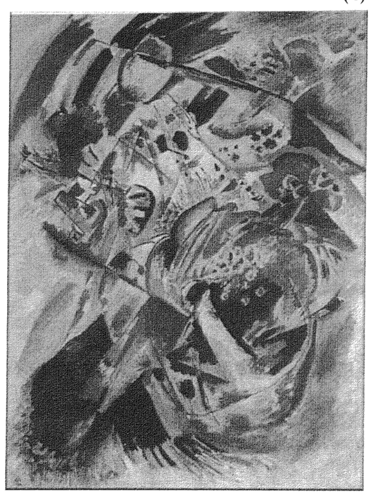
إن عمل (سيفيريني) هذا لا يصف المشهد المرئي بطريقة أيقونية، بل يشير أو يومئ من خلال مجمل العلاقات أو الإشارات التشكيلية التي نقرأها على السطح التصويري هذا، وهو ما جاءت به التكعيبية في مراحلها الأولى عندما حولت المشهد المرئي إلى نوع من الإشارات أو الاختزالات الهندسية.

في هذه اللوحة ثمّة مساحات في وسط اللوحة رسمت بطريقة أقرب إلى الشكل الهندسي، زوايا قائمة أو أقواس أو شكل متعرّج، ثمّة علاقات بين الخط المستقيم والمنحني أو بين المثلث وأنصاف الدوائر، خلق نوع من العلاقات البنائية المجردة، فالفنان هنا ينبغي التوصل إلى ما هو جوهري في البناء الجمالي العام للوحة. ففي الفن التكعيبي والمستقبلي، ثمّة رغبة في التوصل إلى ما هو جوهري جمالياً في البناءات العامة للأشكال، بعد أن توصلوا إلى نوع من الحلول الإبداعية

لتغير طريقة الرؤية إلى الواقع، وإحداث نوع من الطرائق الأسلوبية في افتراض جوهر الواقع المرئي لرسم ما هو لا مرئي، ولإحداث الرؤية الخلاقة للأشياء. يضاف إلى ذلك بأن رسم الكلمات أو الحروف التي تلاحظ في هذه اللوحة، سبق واستخدمت في رسوم التكعيبيين، لإضافة قيمة جديدة للواقع، أو لاشتراك الكتابة مع الخط واللون، كونها قيمة تشكيلية مكتفية بذاتها من جانب، وتأكيد هوية الواقع المرئي بطريقة أخرى غير موصوفة لغوياً، بل موصوفة في بنائيتها الجديدة المشكلة وفق قوانين الرسم، وليس قوانين الأدب أو الكلمة، مما نجد بأن المستقبليين استفادوا كثيراً من تقنيات وطرائق التكعيبية في مجمل البناء العام للوحة.

ووفق ذلك اعتمدت رسومات المستقبليين في تجسيد الحركة على تجزئة المشهد، وتبعثر الأشكال أكثر من تجميعها في فضاء اللوحة الذي أصبح مفتوحاً، ومن ثم سجّل تحليلاً في عناصر اللوحة، أحدثته ديناميكية الحركة التي أراد المستقبليون تجسيدها في العمل الفني.

نموذج عينة (4)



اسم العينة: ارتجال.
اسم الفنان: فاسيلي كاندنسكي.
سنة الإنتاج: **1911**.
القياس: **61,75** × **41,375** انج.
الخامة: زيت على كانفاس.
العائدية: مجموعة خاصة.

تعبّر هذه العينة عن أسلوب (كاندنسكي) في توحده مع الطبيعة، إذ اكتسبت فيها الأشكال طابعاً روحياً ذا سمة تعبيرية. هذه الأشكال رسمت

بأسلوب أقرب إلى الارتجال منها إلى الرقابة العقلية، مثل هذه التجريدات يراها (كاندنسكي) مرتبطة بالضرورات الداخلية الروحية.

إن أسلوب (كاندنسكي) هذا غلبت عليه المساحات اللونية المتضادة، فاللون الأحمر شغل الجزء الوسطي، بينما وزع فضاء اللوحة بألوان الأزرق والأخضر والأوكر بدرجاته بالطريقة التي توحي وكأن (كاندنسكي)، وعلى الرغم من روح الارتجال السائدة في التناغمات اللونية، إلاّ أن الفنان يشتغل من خلال قانون التعارضات اللونية والخطية، وهذا ما يذكرنا به الفيثاغوريون في تعارض المتجانسات عبر وسيط رياضي يتحكم في بنية الجمال وعلاقاته، وكذلك وجد مداه التطبيقي عند (سيزان) والتكعيبيين، بتكوينات أعطت أولوية للخطوط في الأشكال المجردة على اللون أحياناً.

اقتنع (كاندنسكي) أن الشكل التمثيلي يشوه الرسم، ولكي يعبّر عن الروح الفعلية، عليه أن يقطع صلاته بالشكل المادي والطبيعي، ليقترب من الجوهر اللامرئي، ويستجيب للضرورة الداخلية، تلك الاندفاعات النفسية والبث الروحي الذي يتردد صداه عبر الخط واللون، إذ تجد الأشكال الداخلية للنفس تجسّدها الخارجي الحر، لذا يعمل (كاندنسكي) بلغة الموسيقى على تصعيد وترحيل ما هو شيئي إلى مقامات أقرب ما تكون إلى لغة الموسيقى في تخليها عن محدودية المكان، والتعايش مع زمن مفتوح. فـ(كاندنسكي) يعني ببناء علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها المتصلة، تلك التي تكشف عن جمالها الخالص. فالتجريد في لوحة (كاندنسكي) هذه تمتلك بنية خفاء، والقدرات التحليلية في اللوحة التجريدية تكتسب مدىً وبُعداً لا متناهياً، مستلهماً طروحات (سيزان) والتكعيبيين، ونشغل بالأشكال وتوسم جمالها الجوهري، إذ حطّم أي مقتربات لأشكال العالم المرئي.

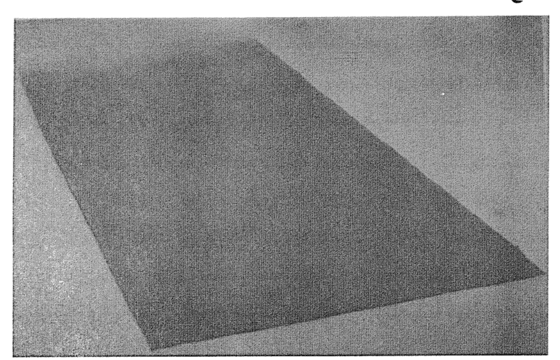
إن أسلوب (كاندنسكي) في هذه اللوحة يتمثل في تخليه عن المنظور الهندسي، بحيث يصعب إيجاد نقطة تلاشٍ، والفنان رسم نقاط تلاشٍ لا متناهية مركزها في الروح والخيال، وبهذا تكشف اللوحة عن مجموعة استعارات تمارس عملية نفي لمرجعيتها المادية، مما يجعلها تقترب من عالم الحدس منه إلى عالم العيان المحسوس، وهي معالجات (سيزان) والتكعيبيين في رفض المنظور الذي يرد الأشكال إلى نقطة تلاشي واحدة، وأحلّوا محلّه المنظور اللوني النغمي، إذ تترابط المستويات اللونية مع بعضها. إن اتجاهات الخطوط والألوان بمواصفاتها المتخيلة تفرض عيناً ليس بالضرورة أن تجلب شيئاً ما معها من الواقع، كي تقيم الدليل على الجمالية المنبعثة من نسق العلاقات داخل المساحة التصويرية، كما تبدو لنا في هذه اللوحة.

إن قيمة أسلوبه التجريدي تستند إلى براعته في التكوين، وإلى تلميحاته الغنائية، وذلك بتطبيقه لنظريته الروحية في المذهب التجريدي الغير موضوعي، ينحو نحو العاطفة على العقلانية في طرقه مجال الرسم من ناحيتين، نفسية وروحية، فحمل اللون انفعاله وتعبيره العاطفي، فالخلق الفني لديه ليست عملية واعية، وإنما فعل يأتي من حاجة داخلية أساسها الرؤيا الداخلية، فمن خلال الرؤيا الروحية يتمكن الفنان أن يقدم لمحات من الحقيقة أكثر عمقاً من العالم المادي الذي تعرفه حدسياً، لهذا تُعدّ لوحته جمع للمتناقضات المادية والروحية. إن الوحدة التي يقيمها (كاندنسكي) بين أشكاله، اللون واللون المضاد، الفاتح والغامق، العلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة، ذات الحركة الانسيابية، يشيد حسية لا ترى إلاّ بعين الخيال، وحتى لو كانت هنالك مرجعيات حسية لدى الفنان، إلاّ أنه يُرحّلها عبر آلية تقنية تستند إلى التحرر، ففي لوحته هذه لا نرى قريباً أو بعيداً، والعمق هنا منفتح على العالم، ونقطة

التلاشي تصبح منتمية إلى فضاء الروح والإحساس، مستثمراً (كاندنسكي) التأسيس الجمالي للشكل لدى التكعيبيين، والقائم على لغة العلاقات التي تقتضي بالضرورة اهتمام الفنان بمبدأ الانسجام والوحدة في التنوع، والتناغمات الهندسية الناتجة عن تجريد المحسوس إلى أشكال هندسية تعتمد الخيال والفكر في صياغتها وترتيبها.

المعمارية التي يقيمها (كاندنسكي) هي معمارية العناصر نفسها، فالخط واللون ليسا وسيطين، وإن الذي يوحي بالفكرة المجردة هي الأشكال المجردة نفسها، فالتعايش الذي يحدثه الفنان بفعل حركة الاهتزازات والتوترات التقنية للفرشاة، التحاورات اللاهندسية، يولد حساسية جمالية يغلب عليها صفة التصميم والطلاقة الروحية، والتي مبعثها ذاتية منفتحة، وهذا ما يذكّر بآراء (أفلاطون) و(أرسطو) المثالية، وعلاقة العمل الفني بعالم الوهم والتصورات بعيداً عن العالم الواقعي المادي. إن (كاندنسكي) هنا يقترح عالماً مثالياً ليس له وجود في عالم الموجودات.

نموذج عينة (5)



اسم العينة: الرسم السوبرماتي (**Supermatist Painting**).

اسم الفنان: كازمير ماليفتش.

سنة الإنتاج: **1917– 1918**.

القياس: **27,625 × 41,75** انج.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: متحف ستيديليجك، أمستردام.

تصوّر اللوحة مربعاً أصفر مائلاً قليلاً على خلفية زرقاء، متخذاً حركة الاستطالة، وذلك من خلال الامتداد اللامتناهي، موحياً بالتلاشي داخل حركة الفضاء الموحد اللون، وكذلك من خلال التباين الحاصل لشكل المربع حجماً ولوناً.

اتسم أسلوب (ماليفتش) بميل متصاعد للأشكال الهندسية، مستلهماً طروحات (سيزان) والتكعيبيين، ونشغل بنائية الأشكال وتوسم جمالها الجوهري.

وكان أشد إيغالاً حين حطّم أي مقتربات لأشكال العالم المرئي وعلاقاته الحسية، فاستطاع عبر فلسفته الأسلوبية السوبرماتية أن يسمو بالإحساس الجمالي إلى مواضعه النقية الخالصة، بعد تحرره من سطوة العالم المادي، وتحقيق أقصى مدى من التجريدات، بتناوله شكل المربع الذي عُدّ حجر الزاوية في رؤيته الجمالية التصويرية كشكل ماورائي يمكن من خلاله النفاذ للفكرة المطلقة.

إن معالجات (ماليفتش) الأسلوبية تجاه شكله الهندسي هذا ينفتح على اللامتناهي، من خلال حركة الأضعاف المستمر للأبعاد، وفي تباينها الحجمي بين القريب والبعيد، وكذلك بين الحديّة الظاهرة للضلع الحاد في مقدمة اللوحة، والإذابة التي أحدثها الفنان للحجمية الهندسية في اختراقها لمسطح الأثير، وبهذا التكوين اشغل (ماليفتش) فضاءه بحركة عبور من المتناهي المُدرك بصرياً إلى اللامتناهي الذي لا يمكن إدراكه بسبب استمراره في الزمن. إنه حال التكوين برمّته إلى زمن مُنفتح غير محدد، فالتكوين ذو اللون الأصفر يتلاشى أو يخترق الأثير، أي بمعنى آخر، أحال الحدود القاطعة للشكل الهندسي المجرد إلى ما يقرب من نقطة الصفر. فالبعد المنظوري الذي توحي به حركة الشكل، تتخذ مكاناً افتراضياً خارج أبعاد اللوحة، وكذلك خارج حدود المنظور التقليدي، وهذا ما يشترك به (ماليفتش) مع معالجات التكعيبيين للإيحاء بالبعد الرابع (الزمن) كمفهوم شعوري وفكري يدرك ذهنياً وبوسائل شكلية تعتمد إقصاء المنظور التقليدي، واللجوء إلى منظور يعتمد تذويب الحدود بين الفضاء والشكل. المنظور هنا يصبح ذهنياً لا بصرياً، مطلقاً لا حسياً، وهذه العلاقة تجسدت بشكل واضح في الرسم التكعيبي الجذر الذي يغذي أسلوب (ماليفتش).

تبعاً لذلك سعى (ماليفتش) في البحث عن حقيقة جمالية، يمكن أن تكون بديلة للعالم المتعين، دفعته إلى البحث عن (العلائق الجبرية)، تلك القوانين التي

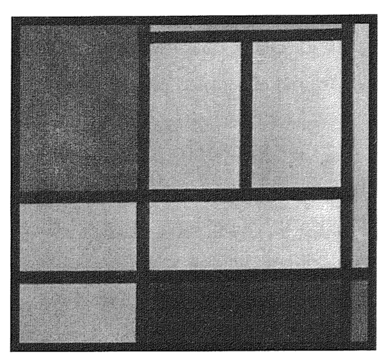
تمتلك كمالها وانسجامها في الشكل الهندسي، وهو بهذا يعلن عن صلاته بالفكر المثالي الأفلاطوني في جعل الجمال المثالي في الشكل الهندسي، فالشكل الهندسي يمتلك وجوده الخاص ومن خلال معالجاته مع الفضاء، تكتسب هذه الأشكال بعداً روحياً وبصرياً، فما هو مرئي ولا مرئي يتوحدان في هذا التكوين، ليكونا وحدة بين الشكل والفضاء، وهو ما يذكر بالإنجازات الهندسية للتكعيبيين، لاسيما باستلهام الأشكال الهندسية كمرتكز تشكيلي، فالتكعيبية تعزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تلقيات الحواس، وإرجاء مصدريته إلى الفكر كسبيل لاستلهام الأشكال الخالصة، بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع المعالجات الأسلوبية لـ(ماليفتش).

لقد جرّد (ماليفتش) الشكل من الأطر الزمانية والمكانية ليبدو عائماً في الفضاء، فهو شكل خفيف رقيق وشفاف، لا يبدو من خلاله شيء، ذلك لأنه وصل إلى مرحلة ليس وراءها شيء في الكون لا يقبل التجزئة، فالتكعيبية أعطت الأثر الهام للمخيلة في التفعيل الحر للأشكال، والتخلص من الإلزامات التي تفرضها الحواس أو أوضاع الزمان والمكان. فالشكل يمثل الاتحاد بالمطلق والذوبان في الصفاء والتسطيح، فالشكل مع الخلفية متحد في فضاء مسطح واحد، وكلاهما يدلان على الشكل الأولي، والذي تشتق منه جميع الأشكال والألوان. هذه الطروحات تتوافق والمنحى التكعيبي التحليلي الذي يعتمد على تذويب الحدود بين الفضاء والشكل. ولو أن (ماليفتش) لم يرد أن يبدو الشكل مجدباً بشكل كلي لما وضع فرقاً في الدرجة اللونية بين المربعين، والتعامل الرقيق السهل بين السطحين يعبّر عن التحرر والانطلاق عن طريق المربع الذي يطفو في الفضاء.

إن التقشفية اللونية التي طبقها (ماليفتش) في هذه اللوحة، تشكل خلاصة

لسلسلة من التجارب التي نزع من خلالها الفنان كل ما من شأنه إعاقة اتصال أعماله مع المعالجات التكعيبية في زهدهم في اللون، من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل، وإذا كان الرسم هو انعكاس لذات وعقل الفنان، فـ(ماليفتش) من خلال لوحته المجردة هذه آثر العقل في حمله لسمات الفكرة، وذلك من خلال التركيب المركز والمجرد هندسياً. فحصيلة الأشكال التكعيبية يتمثل في المعنى الجمالي الكامن فيها، والمتشكل في الفكر لا عن طرق الإدراك الحسي. وهذا ما يؤكده (براك) بقوله: (إن الحواس تشوّه، فيما الفكر يبني) (34 ص9).

نموذج عينة (6)



اسم العينة: تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر

(Composition with Red, Blue and Yellow)

اسم الفنان: بيت موندريان.

سنة الإنتاج: **1930**.

القياس: **20** × **20** انج.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: مجموعة السيد والسيدة أرماند، ب، بارتوس، نيويورك.

صوّر (موندريان) في لوحته هذه تكويناً اشتمل على ثلاثة ألوان أساسية، هي الأحمر والأزرق والأصفر، يحتل فيها المربع الأبيض المساحة الأكبر من اللوحة، بدءاً بالجزء العلوي الأيمن، وزعت الألوان الأساسية على أطراف اللوحة، ويحيط الخط الأسود هذه المساحات باتجاهات أفقية وعمودية مكوناً مجموعة من الزوايا القائمة.

تمثل أسلوب (موندريان) بالقيم المثالية الكونية، كتجلي كلي شمولي للجوهر، ولهذا أراد لتكوينه أن يبتعد عن كل ما يذكر بالمادي والحسي، يجسد مضموناً مطلقاً لا يتشكل تحت ضغط العاطفة والذات غير المتطهرة، لهذا أراد (موندريان) بلوغ الجمال الخالص عبر الشكل الخالص، عن طريق تلك العناصر البنائية الصافية، وتتجلى في هذا العمل طروحات التكعيبيين من خلال تعاملهم شكلياً لا وصفياً مع الأشكال الهندسية المجردة.

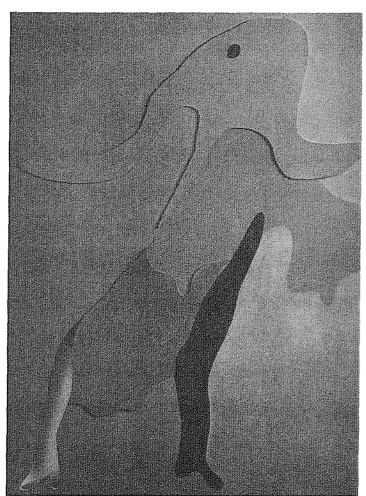
ومن المعروف أن الأشكال الهندسية أشكال تعبر عن الوحدة، ومستقلة لا تعبر إلاّ عن ذاتها، وتستطيع بكيفيتها المتفردة والتي لا نجد لها مثيلاً في العالم الأرضي إلاّ بعد تجريده، أن تعبر عن النظام الذي يحكم الكون، وتكثيف الجمال الكوني في تركيب تجريدي خالص. فالشكل الهندسي هو القانون الخفي خلف الشكل الطبيعي، والعالم يديره القانون الكوني، والفنان يصل لهذا القانون بنقاوة الشكل عن طرق اختزاله ونبذ أي إشارة توحي بالشكل المادي عن طرق تجاوز الذات للوصول بالمشاعر إلى أقصى حدود الموضوعية. والفنان التكعيبي اعتمد في معالجاته الفنية على مبدأ الوحدة في تنوع التناغمات الهندسية الناتجة عن تجريد المحسوس إلى أشكال هندسية تعتمد الفكر في صياغتها.

تبعاً لذلك صاغ (موندريان) أسلوباً أخضع لمنطلق الضبط العقلي، والحصيلة التي خرج منها (موندريان) في فهمه لحركة التطور الجمالي، خاصة التكعيبية التي سبقت التجريدية، هو استبعاده للذاتية ولو جزئياً، والتخلي عن المحسوس بوصفه مرجعاً، لأنهما يتسمان باللااستقرار وعدم الثبات، وهذا ما لا يتفق مع رؤية (موندريان) للشكل المجرد. هذه المعالجات تتوافق والمنحى التكعيبي الذي حمل الشكل معاني عقلية، فالذي انفرد به (موندريان) ومن خلال تكويناته التجريدية، هو تركيزه على فكرة الانسجام، والتخلي عن العاطفة وما يرافقها من تبدلات ولا استقرار. ففي استخداماته اللونية، مارس أقصى قدر من

البساطة والزهد في الخطوط والألوان، وألقى عليها مزيداً من الصرامة والنظام، وابتعد عن توظيف الخطوط اللينة التي بمطواعيتها تقرب الأشكال من الحسي وتبعده عن النقاء الخالص والقوى المجردة المحركة للعالم الطبيعي، فتعامد الخطوط الأفقية والعمودية واختزالها هندسياً يحمل طاقة التعبير والترميز عن حكم النسق الأساس للأضداد إيجاباً وسلباً، فضاءً وزمناً، ضوءاً وظلمةً... وللغرض نفسه تختزل الألوان لتقتصر على الألوان الأساسية مع الأسود والأبيض أو الاشتغال على السطوح النقية بما يوحي بمزيد من الزهد للوصول إلى تلك الدلالات الذهنية العميقة، والعمل على السمو بالأشكال الخالصة بعيداً عن إلزامات المكان والزمان والفضاء والملمس الحسي الموضوعي، مستثمراً- موندريان- امتثال التكعيبيين للحدس الذهني وما يستبطن من فاعلية للعقل في قيادة بنائية اللوحة قد أضعف بالمقابل الحدس الوجداني، الذي على أساسه تميزت الأعمال التعبيرية عن التكعيبية. لذا ركز التكعيبيون على قوة الشكل، وزهدوا في اللون من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل وتقديم رؤية تصويرية أشمل.

إن (موندريان) بأسلوبه يحقق في أشكاله مثالية أفلاطونية وكانتية تتجاوز الحس المتغير والمادي الطارئ، وكل ما في الوعي واللاوعي من صلة بالغرائزي أو الوجداني العابر، وبمنحى عقلي تخيلي يزدان بالوقار الشكلي الخالص. وتبعاً لذلك صاغ (موندريان) أسلوباً بمنطلق عقلي تكعيبي في رؤية الأشياء، إذ يستثمر قوى العقل لصالحه ويمنحه شمولية الرؤية. فالتكعيبية استثمرت عزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تلقيات الحواس، وإرجاء مصدريته إلى الفكر كسبيل لاستلهام الأشكال الخالصة، بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع الرؤية المثالية الأفلاطونية التي ترى (أن الحواس لا تستوعب إلاّ ما هو عابر، فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم) **(34 ص11)**.

نموذج عينة (7)



اسم العينة: المنحدر.

اسم الفنان: جون آرب (**Jean Arp**).

سنة الإنتاج: **1925**.

القياس: **42 × 57** سم.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: مقتنيات كونت سالمونك، دوسلدورف.

يشتمل العمل على مساحات لونية ملصقة تكشف عن ملامح لأشكال

تشبيهية ممثلة برأس فيل أعلى الصورة وباللون الأخضر، وينتهي في أسفل الصورة بساقين آدميين بيضاء وسوداء، وتتخلل الصورة مساحات من اللون البرتقالي والأخضر الغامق ودرجات من اللون الأصفر.

على الرغم من خصوصية كل اتجاه من اتجاهات الرسم الحديث، إلاّ أن– وكما يتضح في هذا العمل– ثمّة ثقافة حداثية سائدة استنفرت كشوفاتها الشكلية والأسلوبية، وعمقت من جفائها للعالم المرئي، وأكدت ميلها للتجريد وصولاً إلى التجريد الخالص.

والدادائية بما يتيح لها من حرية وصلت إلى حد الانفلات من رابط أو محدد على مستوى الأفكار والأسلوب والتقنية، قد نالت حظها الوافر في ترسيخ قيم فنية أثرت في فنون الحداثة وما بعد الحداثة، وإذا كان امتدادها مستقبلي على الاتجاهات اللاحقة لها، فلا يمكن بأي حال قطع صلتها بالاتجاهات السابقة لها، لاسيما التكعيبية.

إن ثقافة التشكيل الجديد للتكعيبية في سعيها الدائب إلى تفتيت الشكل المرئي وتحطيم مركز الرؤية بالقدر الذي لم يبقِ على الظواهر المرئية إلاّ ملامح مهمشة لا تكاد تغني الشكل ولا المضمون. وفق هذه المرتكزات سار عمل (آرب) الذي دأب على تفتيت الشكل المرئي وإحالة العمل إلى مساحات لونية تحتل السيادة في التشكيل، حتى لم تعد قراءة عموم النص تشير إلى محتوى معين. إن تقييد الإدراك الحسي قد أتاح للصورة الذهنية أن تشكل الصورة على نحو جديد، وتتسم بصفة كلية شمولية، والسماح بالتصرف بحرية لمناهضة الموضوع والانصراف عنه كلياً، حتى لم تعد هناك حياة سوى حياة اللوحة وجماليتها.

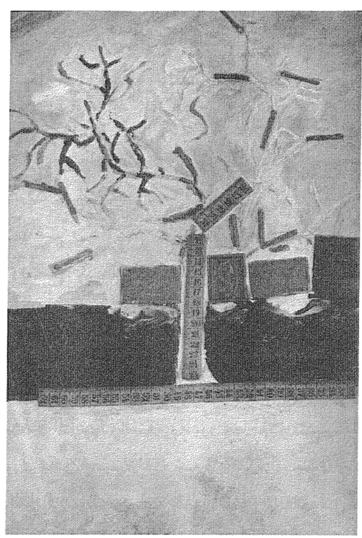
لا يمكن القول إن (آرب) قد انفتح على الألوان كلياً، فما زال التقشف

بالألوان خصوصاً إذا استثنينا اللون الأخضر، يمكن بعدها تصور جواً لونياً يقترب إلى حد بعيد بالأجواء اللونية التكعيبية. مع اعتماد التسطيح اللوني الخالي من الظلال والتدرجات اللونية. ولم يلغِ (آرب) الفواصل الخطية بين المساحات اللونية، كما هو واضح عند حافات كل لون. لقد افترض الفنان فضاءً خاصاً لأشكاله ابتعد به كثيراً عن الفضاء التقليدي، بالقدر الذي عشّق هذا الفضاء مع الأشكال سوى اختراقات للون معين على لون آخر كنوع من التلاعب في الفضاء المفترض.

لقد عبّر الفنان بشكل مباشر أو غير مباشر عن التركة التشكيلية التكعيبية، فمن خلال نظرة شاملة للعمل يتضح التقارب مع الأسلوب التكعيبي في المرحلة التمهيدية من حيث تجزئة الشكل وتسطيحه وإلغاء المنظور... وتقنياً فإن للتكعيبية الريادة في انفتاح مخيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في اللوحة، والخروج عن الأطر التقليدية التي لازمت صناعة اللوحة سنين طويلة. والعمل الحالي قد سار في اتجاه هذه التقنية باعتماد كولاجات زاحمت في جماليتها الألوان الزيتية، وكانت منطلق لتقنية الأشياء الموجودة التي أسرفت فيها الدادائية.

نخلص مما تقدم أن ثقافة التشكيل التكعيبي قد انفتحت على مخيلة اقتراحية اختراقية كانت مدعاة لإحداث تغيير جذري في الفن على مستوى المفاهيمي والأسلوبي والتقني، مما ألقى بظلاله على الاتجاهات اللاحقة، ومنها هذا العمل.

نموذج عينة (8)



اسم العينة: فضاء دينامي.

اسم الفنان: فرانز بيكابيا (**Francis Picabia**).

سنة الإنتاج: **1918**.

القياس: **15** × **22** سم.

الخامة: مواد مختلفة وزيت على كانفاس.

العائدية: المتحف الوطني للفن الحديث، باريس.

تتضمن هذه اللوحة تشكيل مساحات لونية ذات صفة هندسية من

المستطيلات، تخترقها وسط اللوحة مساطر درّج عليها أرقام قياسية بشكل عمودي وأفقي، قطع العمودي منها إلى قطعتين. أما المسطرة الأفقية فقد قطعت مساحتين من اللونين الأسود والأصفر الفاتح. وفي أعلى الصورة ينتشر هذا اللون الأخير ليشكل فضاءً للصورة والذي يوحي بتكوين شجرة ذات تفرعات متعددة.

لقد كانت إغراءات الحداثة ومصاهرتها للحرية في البحث والتجريب، قد فرضت معالجات تشكيلية تصاعدت من التعامل مع الواقع المرئي ومعالجته آنياً حتى فض العلاقة شيئاً فشيئاً مع هذا الواقع بصفته الزمكانية المادية، تبعاً لمصدرها الذهني المنفتح على الذات، دعّم هذه الأساليب تنوّع الخامات الداخلية في اللوحة مما حفّز على ظهور تقنيات جديدة مزجت بين المواد وشيدت لصورة تعددت قراءتها.

ضمن هذا المسار، سعت الدادائية بقوة إلى انفتاح هائل في مجال التقنية ترافق مع اللامنهجية الفكرية والفنية، وظهور معالجات تشييد لم تكن معهودة، ولكن هذا الأمر لا يمكن حصره دون خبرة سابقة أسهمت في البنية المعرفية والجمالية للفن الدادائي. والتكعيبية بوصفها أفضل من حمل لواء التغيير باتجاه الشكلانية والتجريد، قد بصمت الاتجاهات اللاحقة ببصمتها، وأشاعت روح الكشف والتجريب.

في هذا الاتجاه جاءت أعمال (بيكابيا) وعبر اختراقية الرؤية وأدائية حرّة وادخارية استوعبت الاتجاهات السابقة له، للقيام بأعمال عبرت عن كل هذا وبمعالجة أسلوبية وتقنية يمكن من خلالها قراءة التناص التكعيبي فيها.

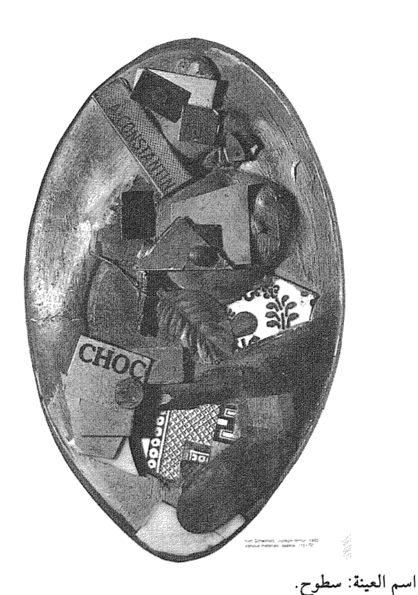
يظهر من خلال هذا العمل، أن الأشكال تقترب إلى حد كبير من الشكل

الخالص وتوظيف الفضاء المسطح الخالي من كل عمق، فتتراتب الأشكال بالتجاور مع غلبة واضحة للأشكال في تعقل الأشكال وإشاعة نوع من النظام. وتشير المساطر العمودية والأفقية وما يدرج عليها من أرقام إلى تلاءم عقلاني مع المستطيلات، وهذا أسلوب تكعيبي. كما أن ثمّة تأكيد على عنصر الخط يتضح من خلال المساطر أيضاً، فضلاً إلى الخطوط التي توحي بتفريعات الشجرة التي تملأ فضاء الصورة. كذلك فإن المعالجة اللونية قد تمت بأجواء تكعيبية من طبيعة الألوان وقيمها ومحدوديتها. فاللوحة تكاد تقتصر على ثلاث أو أربع ألوان، وهذا يتناص والأسلوب التكعيبي في التقشف باللون وتوجيه الاهتمام إلى الشكل والخط كقوة فاعلة في التكوين وإضعاف الميوعة العاطفية التي يمكن أن يثيرها اللون.

إن شيوع التنوع التقني الدادائي في معالجة السطح التصويري، بل وحتى ما بعد الدادائية، يعود فضلها إلى التكعيبية التي بذرت البذرة الأولى وفتحت قريحة الفنان لتشكل الخامات. وفي العمل الحالي تصاهر خامات كالخشب والورق مع الزيت، ومعالجتها ككل متآلف ضمن وحدة جمالية، والإمتاع بتنوع السطح بعد أن غرق فترة طويلة بأحادية الخامة وسطوحها. استخدم الفنان تمويه الخامة بخامة أخرى، كتمويه الخشب بالزيت، أو الورق بالزيت من أجل خلق وحدة الصورة وتناغمها، وهي ذات المعالجة التي اعتمدها التكعيبيون في المرحلة التركيبية خاصة.

عليه تتجلى ملامح التقارب والتأثير بين الاتجاه التكيعيي والدادائي في معالجة السطح التصويري أسلوبياً وتقنياً من خلال عناصر التكوين من لون وخط وفضاء، ومن خلال الخامات وفرض تقنية توثق الصلة بين الاتجاهين على نحو جلي.

نموذج عينة (9)



اسم العينة: سطوح.

اسم الفنان: كورت شويترز (**Kurt Schwitters**).

سنة الإنتاج: **1920**.

القياس: **7×11** سم.

الخامة: مواد مختلفة وزيت على كانفاس.

العائدية: غاليري كلور، لندن.

يبدو في عمل (شويترز) هذا أن ثمّة تكوين مركب من قطع خشبية وأوراق مقصوصة وأوراق أشجار، كما يلاحظ مقطعاً مجزّءاً كاملاً لكلمة، شكلت حروفها نوعاً من العلاقة التشكيلية أو البنائية مع باقي الأجزاء. يذكرنا هذا العمل بأعمال التكعيبيين خاصة في المرحلة التكعيبية التركيبية، التي اعتمدت على الكولاج والتلصيق، واستخدام الخامات المختلفة في تكوين العمل الفني.

ففي هذه اللوحة حاول الفنان تقديم نوع من الرؤية المناقضة للجمالية السائدة من خلال تقديم المستهين والمرفوض والصادم للرؤية البصرية، ففي استخدام الدادائيين لما هو مبتذل من الأشياء أو الأدوات، كانت الوجه الآخر للموقف الدادائي إزاء الجمالية الزائفة، واستنكارهم للأخلاقية المشوهة، وتقديم ما خفي من الوجه الآخر للحضارة الأوربية، مثل هذه الرؤى والتصورات والتقنيات سبق وقدمها التكعيبيون في محاولة منهم لإعادة تقديم الواقع على حقيقته الحسية كأشياء ملموسة وليس كرسم، ففي هذه اللوحة، تذكرنا الحروف في الجزء السفلي ببعض أعمال (بيكاسو) و (براك) في استخدامهم أجزاء من كلمة أو حروف أو قصاصات الجرائد.

فكانت محاولة استخدام مواد جاهزة في إنتاج العمل الفني عند الدادائيين إنما هو التعبير عن الاحتجاج، والشعور بالعدمية، وفرض الهامش على المركز. فقد أرادوا أن يبرهنوا على أن الشيء الجاهز قد يرقى إلى مستوى الفن الأصيل. وكانت مهمة الدادائيين تدمير المبادئ المتوارثة للفن من أجل تحرير الرؤية البصرية من النماذج القديمة.

والدادائية المتمثلة في هذه اللوحة تتماهى مع التكعيبية في إعادة صياغة

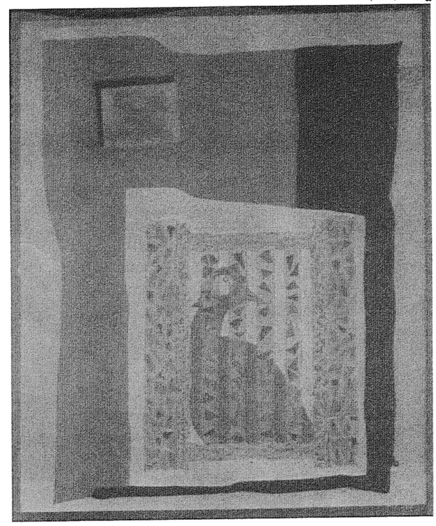
المرئي أو المدرك المحسوس بطريقة أخرى، لأنهم لم ينقلوا أحاسيسهم إلى السطح التصويري، بل جاءوا بما هو مهمل وبالأشياء ذاتها في واقعها المادي الملموس، ليكونوا تراكيب وجدوها تمتلك قيمة جمالية تحتفظ بذاتها، ففي هذا العمل ألصق الفنان قصاصات الخشب والأوراق على سطح مستوٍ بعضها طلي بلون أقترب من ألوان المواد الملصوقة نفسها، وبعضها ترك بدون تلوين، فما زال التقشف بالألوان خصوصاً إذا استثنينا اللون الأخضر، يمكن بعدها تصور جو لوني يقرب إلى حد بعيد بالأجواء اللونية التكعيبية، مع اعتماد التسطيح اللوني الخالي من الظلال والتدرجات اللونية.

لقد عملت الدادائية على تحطيم قدسية العمل الفني، وانتهكت قوانينه الفنية، وأدخلت مفردات جديدة من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني، وفضلات الطعام، واستباحت الهدم والتخريب والتشويه، وقطعت الجسور مع كل ما يربطها بالفن. فإن للتكعيبية الفضل في انفتاح مخيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في اللوحة والخروج عن الأطر التقليدية.

إن المشروع الدادائي من خلال رؤيته لهدم ما هو متعارف عليه ومكرس بالجاهز واللقي، استبعد أسلوب بناء العمل كتكوين (Composition) الكلاسيكي، وأحل محله تكويناً مختلف يشترك فيه مع التكعيبية. فالفضاء في هذه اللوحة يتداخل لوناً ومساحة مع قطع الكولاج، مما أحدث نوعاً في تهميش المنظور وأحال الأشكال إلى نوع من التراكيب المتداخلة في مساحتها وحركتها داخل بنية العمل. فاتجاهات المواد المستخدمة ومواقعها جاءت تعويضاً لاتجاهات

الخط لا اللون. وهذا ما عملت عليه التكعيبية أيضاً وتحديداً في مرحلتها التركيبية، ولدى كل من (بيكاسو) و (براك)، والرؤية إلى التكوين لا تحده المساحة البيضوية، فاتجاهات الأشكال تحديداً تحيلنا إلى ما هو خارج البعد المكاني للوحة، بمعنى آخر ينقلنا المفهوم من المتناهي الأشكال المرئية المحسوسة إلى اللامتناهي المفهوم الجمالي لطبيعة الأشكال وتراكيبها.

نموذج عينة (10)



اسم العينة: الطائر.

اسم الفنان: ماكس أرنست (**Max Ernst**).

سنة الإنتاج: **1948**.

القياس: **52 × 57** سم.

الخامة: مواد مختلفة وزيت على الخشب.

العائدية: مقتنيات فلكس فينون، باريس.

تنقسم اللوحة إلى ثلاث مساحات للاشتغال، اقترحها (أرنست) للدلالة على الفعل التقني الذي تتمتع به بنية التكوين (Composition) بشكل عام،

المساحة الأولى تمثل الإطار الخارجي وهو من خشب الفايبر الخشن، والذي يحتوي على نتوءات كثيرة وغائرة تعطي طابع الخشونة الذي يبرز في أعمال التكعيبيين عموماً. والمساحة الثانية تمثل اللوحة ذات الإطار الداخلي النحيف ذو اللون الأصفر وما تحتوي مساحته من تجاور لوني، أما المساحة الثالثة فهي تمثل شكل لطائر ويحيط به تقسيم عمودي لتشكيلات لونية متجانسة من اللون الأصفر الأوكر، وتحتوي على مثلثات بطريقة التراكب.

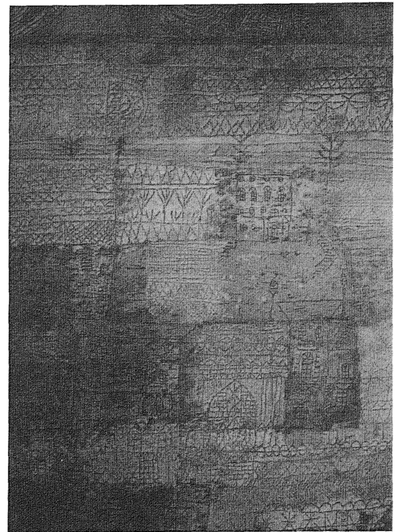
إن (أرنست) هنا يعمل على إضفاء نزعة هندسية خالصة، من خلال تجريد الشكال الواقعية إلى أخرى تعبّر عن هاجس داخلي يرتبط بمكنونات الذات، ليعبّر بالنهاية عن عمق الإحساس بجمالية الشكل دون المضمون، على فرض أن الفنان هنا يسعى إلى إيجاد مقاربات جمالية وتقنية تعمل على فك الارتباطات القائمة بين الشكل والمضمون. فالتكعيبية سعت إلى تفتيت الشكل المرئي وإحالة العمل إلى مساحات لونية تحتل السيادة في التشكيل حتى لم تعد قراءة عموم النص تشير إلى محتوى معين. إن تقييد الإدراك الحسي قد أتاح للصورة الذهنية أن تشكل الصورة على نحو جديد، وتتسم بصفة كلية شمولية، والسماح للذات بالتصرف بحرية لمناهضة الموضوع والانصراف عنه كلياً، حتى لم تعد هناك حياة سوى حياة جمالية اللوحة.

من هنا كان اختياره للألوان والأشكال المتنوعة ذات المساحات التجريدية الخالصة، فضلاً عن شكل الطائر، تعبيراً عن دلالة العلاقات الرابطة بين العناصر، وهي (الخطوط والألوان والأحجام)، وبين الأسس، وهي (الوحدة والتوازن والتناغم والانسجام)، إذ أن الجانب التقني هنا عمل على تنظيم وتصميم الأشكال وفق رؤية منطقية، رياضية، استخلصت محتواها من افتراض التقارب بين الأسلوب التكعيبي، وما تنطوي عليه الطروحات السريالية من أطر

عريضة للاشتغال اللاواقعي، ذلك أن اختيارات الفنان التكعيبي ترتبط بما هو مثالي هندسي أكثر من ارتباطها بما هو مادي واقعي، رغم أن الأشكال والصور تنقل من واقعها الحسي إلى آخر أكثر اختلافاً في تبنية اللوحة التكعيبية عند (أرنست).

إن التجاور اللوني والانسجام بين فصيلة البني- البرتقالي- الأحمر الفاتح- الأبيض، شكّل دافعاً لتبني ضرورات أكثر إيحائية لطرح مفهوم التناسق الشكلي واللوني، فالتصميم الداخلي للوحة ينم عن علاقات جمالية خالصة، وبالتحديد اختيار (أرنست) للمستطيل ذو اللون الأزرق الفاتح والمحاط من الأعلى والجانب الأيمن باللون الأحمر، من حيث الموقع والمساحة مع شكل (الطائر الأزرق) الموجود خلف تصميم أشبه بشباك، ومحاط باللون الأحمر من الجانب والأسفل، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، نلاحظ انتقاء (أرنست) للمساحات اللونية الأخرى بين الأبيض والأصفر الفاتح المحيط بالشكل، وبين إشغاله لمساحة كبيرة باللون الأحمر الفاتح.

نموذج عينة (11)



اسم العينة: فلل فلورنتين (**Florentine Villas**).

اسم الفنان: بول كليه (**Paul Klee**).

سنة الإنتاج: **1926**.

القياس: **14,125 × 19,25** سم.

الخامة: زيت على خشب.

العائدية: متحف الفن الحديث، باريس.

يعرض (كليه) في هذه اللوحة مشاهد متعددة ومتعاقبة لمباني على هيأة

مسطحات لونية ذات منظور متراكب، ضمن نظام يعتمد على تقسيم اللوحة إلى خطوط بين كل خط وآخر مساحات مجزأة من الألـوان الفاتحة الكثيفـة، إذ دوّن عليها (كليه) بالخط المحفور خطوط مجردة دالـة علـى واجهـات بيـوت وشـبابيك وأبواب ورموز تحكي بلغة تشكيلية بدائية حقائق جوهريـة عـن الوجـود، فإنهـا تحتفظ بغموضها وسحرها. يعيش (كليه) واقعه التشكيلي المجرد داخلياً مـن دون الارتكان إلى محفّز طبيعي إلاّ الذاكرة والخيال فيه من الانسجام والتوافقية ما تتفق مع رؤية (كليه) إلى الموجـودات الحسـية وتحويلـها إلى مشـهد روحـي وشـاعري مضاء بألوان ساحرة ترصع اللوحة، وتشير إلى عوالم متنوعة مندمجة مـع بعضـها. يتفق (كليـه) في لوحتـه هـذه مـع معالجـات (سـيزان) والتكعيبـيين مـن خـلال طروحاتهم الشكلانية باعتمادهم البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، محطماً أي مقتربات لأشكال العالم المرئي وعلاقاتـه الحسـية، في جـوء (كليـه) إلى اسـتخدام خلفية مسطحة لإنكار الفراغ الداخلي ونسف الوهم المنظـوري، والـذي رفـض من قبل (سيزان) والتكعيبيين، وأحلوا محله المنظـور اللـوني النغمـي، إذ تترابـط المستويات اللونية مع بعضها بطريقة التراكب.

فالأشكال المعمارية التي رسمها (كليه) تحولت إلى ومضات ضوئية ملونـة، مخلفةً على سطح اللوحة نسق تشكيلي مجرد إلى وجود الكلي الـذي لا يظهـر إلاّ إذا تحرر الفنان مـن الوجـود المـادي، وعـرض مـا هـو ممكـن الوجـود، بـانتزاع المفردات من نظامها العام والمحدد وتجميعها في نظام جديد كمحاولة منـه لتفسـير إمكانات الخيال والتي تعتمد بنتائجها الشكلية على طاقة الخيـال في الوصـول إلى الجوهر، في ضوء ارتباطه بالشكل الجديد، والذي لا يكتمل دون استغلاله بشكل نقي وبأسلوب متماسك ومترابـط لتحقيـق علاقـة بـين الرؤيـا العذريـة للواقـع والمهارة التقنية. هذه العلاقة المباشرة بين الخيال واليد والتي تعكس فهـم (كليـه)

البدائي للوجود دون تدخل المعرفة للواقع، يستطيع (كليه) بأسلوبه امتلاك عوالم جديدة غير مكتشفة، أن يكرر إيقاعات خطية ولونية هي من فعل خيال ذاتي يتوق اختراق المستتر في الأشياء، بما يجعل منهجه المعرفي والجمالي متوافقاً مع المعالجات التكعيبية التي ترى أن التأسيس الجمالي للشكل قائماً على لغة العلاقات التي تقتضي بالضرورة اهتمام الفنان بمبدأ الانسجام والوحدة في التنوع، وأن التناغمات الهندسية الناتجة عن تجريد المحسوس إلى أشكال هندسية تعتمد الخيال والفكر في صياغتها وترتيبها، بالانطلاق من الصفات المادية والمحاكاة العقلية للوصول إلى الصفات الشكلية.

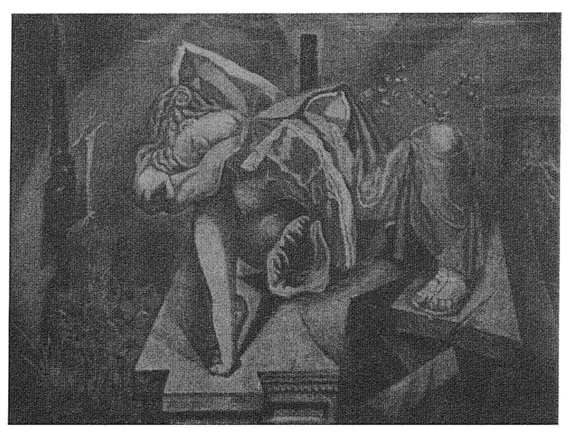
يبني (كليه) في لوحته هذه سطوحاً ذات أشرطة أفقية تتعاقب وتتكرر لتصبح عامل توليد للأشكال نفسها، ومن خلال غياب المركز البؤري في اللوحة، تصبح الأطراف مركز جذب بصري وروحي، مخلفة إيقاعاً روحياً أكثر منه حسياً. إن هذه الأطراف على وفق هذا التنظيم الشكلاني لا تحيلنا إلى مرجع قدر انتمائها لذاتها، فالسطوح الملونة والمتواترة حملت جمالها بذاتها، وتكشف عن ترجيح واضح تمويهاً أو تشخيصاً للأشكال والخطوط. وهذه بلا شك أحد فضائل التكعيبية في تأكيدها على السطوح الهندسية التي تؤلف الجوهر الداخلي للشكل بوصفه القيمة الأساسية التي تتوجب تحقيقها، والتجريد الذي اعتمده الفنان التكعيبي للشكل المرئي لم يكن كلياً، وهذه سمة تميزت بها الأساليب التكعيبية، وكذلك غياب المركز البؤري في اللوحة.

ساعدت تقنية الحك ذات النسق الزخرفي تلك التي شملت المساحة التصويرية في خلق حركة متخيلة وتأويلية، فالخط الغائر في تبايناته الرمزية والبنائية يوحي أكثر مما يصف، والروحية السحرية لطبيعة الأشكال تفترض مدناً سحرية وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيته إلاّ من خلال الفن، وهذه التقنية لم تكن

جديدة، فالتكعيبيون استخدموها بأداء يعطي انطباعاً مقارباً إلى رسوم الكهوف، وكذلك رسوم الأطفال والفن البدائي، فالتكعيبي يرسم ما يتخيله لا ما يراه.

فمن خلال مجموعة الاختزالات والتجريدات التي عمل عليها (كليه) بأسلوب معماري، مانحاً المسطح التصويري بتراكيبه المعمارية تصعيداً لطاقة الخامة، خاصة عندما تكون الصبغة الزيتية كثيفة، أو استخدام تقنية العجينة العالية تكون إمكانية الرسم أو تحزيز الخطوط الخارجية للأشكال توحي بدرجة متقاربة إلى تقنية النحت البارز، وهذا ما يذكر بالإنجازات التقنية للتكعيبيين، إذ سير (كليه) خطوطه وأشكاله بالطريقة التي تجعل اللوحة تعلن عن حياتها الخاصة، فبيوت (كليه) هذه منفتحة على اللامرئي، من خلال الرؤية المنظورية للشكل المنظور ذو طبيعة متخيلة مفترضة، لأنه ينشئ قانوناً من المتلاشيات، تلك التي تذكرنا برؤية عين الطائر أو النظرة العلوية للشيء، تلك التي اشتغل عليها (سيزان).

نموذج عينة (12)



اسم العينة: كرد في.
اسم الفنان: أندريه ماسون (**Andre Masson**).
سنة الإنتاج: **1950**.
القياس: **73** × **100** سم.
الخامة: زيت على كانفاس.
العائدية: غاليري لويزليز، باريس.

في هذه اللوحة، ثمّة فعل للحركة، وظّفه (ماسون) في شكل أخذ وضع الجلوس وبشكل ملتوٍ، على مساحة خضراء متقطعة تمثّل منضدة عملت بأسلوب البناء الهندسي المعروف لدى التكعيبيين عموماً. ويحيط ببنية هذا الشكل

خلفية تمثل جداراً لوّن بالأحمر الغامق مع إحاطته بالألوان الغامقة من الجانبين، ومن الأسفل. وهناك بعض النباتات في أسفل يمين اللوحة تمثل أزهاراً حمراء اللون.

إن تأثير (ماسون) في هذه اللوحة على فعل الحركة، هو إفصاح عمّا يختلج في مخيلته من أثر لبنية اللاوعي في تحريك رؤاه الداخلية نحو بناء وتشكيل وحدات تصويرية جزئية، تتداخل فيما بينها لتشكّل في النهاية تكويناً شاملاً. من هنا كان (ماسون)يعمل على ربط الجانب التخيلي في اختياره للشكل الرئيسي مع الجانب التقني المتمثل بالتراكب الهندسي والملمس على سطح اللوحة. مثل مفهوم كهذا، عملت التكعيبية ابتداءً من (سيزان) مروراً بـ(بيكاسو) و (براك) على هذه الطريقة في الرؤية ذات السمات البنائية الهندسية، بانفتاحها على الصور المتعددة المركبة بعضها فوق بعض، خلقت تباينات مختلفة، مثل تراكيب كهذه، جرى استخدامها شكلياً ورمزياً من قبل (ماسون)، فلا بد وأن يستحضر الفنان هنا، أطر التحديث الأسلوبي والتقني معاً، ضمن معالجات سريالية، تأخذ بعين النظر ملامسة الواقع، ولكن ضمن رؤية جديدة تنطلق من واقع السريالية في التعبير عن مرموزات الواقع العياني وصوره المتنوعة.

ولذلك كانت العلاقات البنائية داخل اللوحة تُحيل المتلقي إلى عوالم الخيال والصور اللاواقعية، والتي تؤسس من طبيعة اشتغال البنى العلائقية لتيارات الحداثة السابقة للسريالية، وبالتحديد ما عملت عليه التكعيبية من اشتراطات جديدة لبنية الشكل وحدود موضوعه، وكذلك من محاولة ربط الجانب التقني بمفهوم البناء الدراماتيكي للفكرة، فـ(ماسون) كان يستند في لوحته هذه على اشتغال أكبر قدر ممكن من المساحات التصويرية بطابع إيحائي تخيلي، فاللون الأحمر وتدرجاته كخلفية للوحة، كان يدفع باتجاه تحميل بنية اللوحة بمزيد

من طاقة التخيل، مع التراكب العلائقي الموجود مع الشكل الرئيسي، والذي كان يحمل تغريباً في طرح الوحدات الشكلية الصغيرة المكوّنة له، والتي تتجسد في ملامح البنية الجسدية للشكل من أيدي وأرجل وسيقان، وبعض التفاصيل الخاصة بالملابس

وهذا الطرح يذكرنا بما شغلته السريالية من مساحة عريضة للإيغال في بنى اللاشعور المعتمد في تطبيقاته في فن الرسم، على مادة الأحلام والهلوسة والهذيان، الأمر الذي يعزز من ثيمة المحتوى وطرح أشكال متفردة التفاصيل والبناء التقني والشكلي.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

- النتائج.
- الاستنتاجات.
- التوصيات.
- المقترحات.

النتائج ومناقشتها

توصل الباحث إلى جملة من النتائج، استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينات، فضلاً عمّا جاء به الإطار النظري، تحقيقاً لهدف البحث، وهي معروضة على الوجه الآتي:

1. معرفياً، شرعت التكعيبية إلى إهمال المعطيات الحسية والركون إلى الصور الذهنية التي فرضت أنماط أسلوبية وتقنية غير معهودة سابقاً، ألقت بظلالها على الاتجاهات اللاحقة لفنون الحداثة، كما يتضح في العينة (7، 8، 9، 10، 11).
2. عملت التكعيبية على تحطيم الصلابة الإيقونية للشيء وأقامت ما يشبه الصلة بين الحسي المحدد إلى الجوهري الجمالي اللامحدد، وهذه بلا شك إحدى المعالجات الأسلوبية التكعيبية، والتي أثرت في الرسم الحديث، وكذلك في استبدال المنظور ونقطة التلاشي وإبدالها بقوانين تكسب الشكل المرئي طابعاً مثالياً عقلياً، بدل المعرفة التي تعتمد على الحواس والعقل، وهذا ما يبدو جلياً في العينة (2).
3. لقد وجد التكعيبيون أن جمال اللوحة الفنية، هو منظومة من العلاقات الشكلية التي تقتضي بتهشيم المدرك الحسي أو المتصور (الخيالي) لخلق نسق من العلاقات الهندسية المُنسجمة، أو الوصول إلى كلية الشكل وجوهره العقلي عبر تجريده من العلاقات الحسية الموضوعية ، واعتماد رؤية تصور كيفية تحقيق الفكرة حدسياً في الشكل، فغاياتهم شكلية

بحتة، فالتكعيبي خرق وبشكل ثوري الأنماط الشكلية السابقة التي بقيت على الرغم من تجاوزها الواقع محتفظة بعلاقات شكلية معه، فأسس بذلك شكل غير مطروق سابقاً، خاصة في آلية الاشتغال وإهمال اللون لتمرير الشكل. متمثل خصوصاً بالعينة (2، 5، 6).

4. عمدت التكعيبية على تحرير الرسم من مستوياته العرضية الزائلة، ومحاولة التماهي مع ما هو جوهري في محاولة لتجعل الأشياء تزداد اقتراباً مع المتعالي، وهذا ما بدا جلياً في العينة (7، 10)، من خلال الوسائل الإجرائية التي منها اعتماده مبدأ التسطيح ونبذ العمق، والاكتفاء بالبعد الأحادي، علاوة على التنظيم العقلي للمساحات والعلاقات التصويرية التي تكتسب بفعل الإزاحة لقوانينها الفيزيائية، بنية جمالية تتصل بالجوهر أكثر من اتصالها بما هو متشيئ.

5. إن المعالجات الأسلوبية التكعيبية لم تعاين الحسي على أساس عياني، بل على أساس عقلي أرادت أن تنتج معرفة جديدة تستند على الفضاء والوزن والكتلة، وهي من أهم المشاغل التي أعادت الرؤية للأشياء على وفق يتبنى الزمان والمكان، علاوة على صلة الزمان بالفضاء، والعينة (8 ، 9) ليس إلاّ نموذجاً لتأكيد هذا المفهوم التزامني.

6. سعت التكعيبية إلى إدخال خامات كالخشب والورق ... فرضت معالجة تقنية خاصة للسطح التصويري، اعتمدتها الاتجاهات اللاحقة للفن الحديث، كما في العينة (7، 8، 9، 10)، وبعضها أضاف عليها خامات أخرى ، كما في العينة (9).

7. اعتمد التكعيبيون في مرحلة تقنية الكولاج باستخدامهم الشكل الواقعي، في ضوء انتقاء الشكل المقتطع (المعزول) وتوظيفه ضمن علاقات تحمل إمكانية التعبير عن الفكرة الجوهرية بعزل الملصق عن محيطه الحسي، ودخوله في واقع فني ضمن مدلول جمالي وإشاري جديد، وبذلك يتحقق الجمال بتجريد الشكل الواقعي وإحالته إلى واقع مثالي ، متمثل خصوصاً بالعينة (8، 9).

8. أراد الفنان المستقبلي أن يثير أحاسيس حركية تربط بين الفراغ والزمن، أي التعبير عن البعد الرابع في أسلوب تكعيبي ، وهذا ما يبدو جلياً في العينة (2).

9. اعتمد المستقبليون على معالجة تجزئة المشهد بدلاً من إعطائه زخماً متوالياً، وبتأثير التكعيبية اعتمدوا على تبعثر الأشكال أكثر من تجميعها، فكانت هذه المعالجات الأسلوبية أكثر ثورية من ثورة التكعيبيين، وبذلك بشر هذا الأسلوب بصحوة الفن الواقعي ذي الفضاء الحي غير المغلق، كما في العينة (1، 2).

10. سعت التجريدية إلى تفعيل طاقة العناصر في الإفلات من الحسية التشبيهية مما أكسبها تماهياً مع الجوهر، في هذا النوع من المعالجات التجريدية مقترباً من علاقات الأنساق البنائية للشكل الموسيقي لدى (كاندنسكي)، فالفنان أجاد مثل هذا التقارب بين هذين الفنين، فمن خلال السياق الإيقاعي، نجد أن اللون يتوصل مع الخط بتوزيعات تستجيب للحركة التلقائية نفسها، لتظهر إيقاعات بصرية نتيجة للتباينات الحادة والتضادات في الدرجة والكثافة والملمس، إذ شكّلت غنائية لونية تذكر بمرجعيات الفنان التكعيبية (الأورفية) المتجذرة

بـ(الفيثاغورية) التي أوجدت الأنظمة البنائية للسلم الموسيقي، فـ(كاندنسكي) يسعى لإضعاف صلة المشابهة مع ماضي الشكل وحاضره المتشكل عبر لحظات حدسية آنية تحلله من خلالها تركيبته الشكلية، وانفتحت على فضاءات من اللون النقي الذي تحرر مع الخط من حدود الصيغ الشكلية السابقة، وهذا ما تجلى في العينة (4).

11. اعتمد الرسم التجريدي ممثلاً بعمل (موندريان) العينة (5)، و(ماليفتش) العينة (6) على معالجة أسلوبية قائمة على استخلاص الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال العلاقات الرياضية المعبرة عنه بالتكوين الصارم للخطوط المستقيمة والألوان الأساسية محمولة في ثنايا الشكل الهندسي، والتي قادت (موندريان) في النهاية إلى صيغة البنائية المجردة، تترجم طروحات (أفلاطون) في رؤيته للجمال الخالص، وتدخل في تركيب وتشييد أشكال خالصة الشكل ، وكذلك التأكيد على عنصر الخط وزهد اللون، قد اظهر مرجعيات فكرية وجمالية، متأثراً بالطروحات الجمالية الخالصة، فاعتمد (ماليفتش) العينة (6) على معالجة أسلوبية عقلية استلهم فيها شكل المربع كمرجع هندسي رامز ومعبّر، فكلاهما ينطلقان من ذهن حر تخيلي محض ووجدان متسام، لاستدراك الشكل الخالص من خلال طروحاتها الشكلانية المؤسسة بهيكليتها الهندسية.

12. تقترب الدادائية من خلال عمل (آرب) العينة (7) مع التكعيبية في رفضها للتقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة، والتكعيبية هي أفضل من حمل لواء التغيير باتجاه الشكلانية والتجريد، وقد بصمت الاتجاهات اللاحقة بروح الكشف والتجريب. وقد

بصمت الدادائية بصمتها وأشاعت روح الكشف والتجريب، فالحرية التي تمتع بها الفنان الدادائي، وسعيه إلى تفكيك المعنى المألوف، وتحقيق حالة الصدمة لدى المتلقي باستخدام مواد مبتذلة من الأشياء، بدافع الرفض والتهرب من المعايير المنطقية التقليدية، وإقصاء التقاليد الأكاديمية، كل هذا جعل من (آرب) يدأب على تفتيت الشكل المرئي وإحالته إلى مساحات لونية خالية من الظلال والتدرجات اللونية، وعدم إلغاء الفواصل الخطية بين المساحات اللونية، مفترضاً فضاءً خاصاً لأشكاله، مبتعداً عن الفضاء التقليدي، معشقاً هذا الفضاء مع الأشكال كنوع من التلاعب في الفضاء المفترض، معبراً بهذا عن التركة التشكيلية التكعيبية في المرحلة التمهيدية من حيث تجزئة الشكل وتسطيحه وإلغاء المنظور. وتقنياً في انفتاح مخيلة الفنان الدادائي على المواد والخامات الداخلة في صناعة اللوحة.

13. أوجد الدادائيون ومن خلال رسومهم صلات وطيدة مع الرؤية التكعيبية من خلال مصاهرتها للحرية في البحث والتجريب، وقد امتازت بالتنوع والجدة تبعاً لمصدرها الذهني المنفتح على الذات، دعّم هذه الأساليب تنوّع الخامات الداخلة في اللوحة مما حفّز على ظهور تقنيات جديدة مزجت بين المواد وشيّدت لصورة تعددت قراءتها، فأشكال (بيكابيا) العينة (8) تتقارب أسلوباً وتقنياً مع أشكال (شويترز) العينة (9)، فكلاهما يقترب إلى حد كبير من الشكل الخالص، وتوظيف الفضاء المسطح الخالي من كل عمق، فتتراتب الأشكال بالتجاور مع غلبة واضحة للأشكال الهندسية. هذا الأمر يشكل عمقاً للمعالجة التكعيبية للأشكال في تعقل الأشكال وإشاعة

نوع من النظام. كذلك فإن المعالجة اللونية قد تتم بأجواء تكعيبية من طبيعة الألوان وقيمتها ومحدوديتها. وهذا يتناص والأسلوب التكعيبي في التقشف باللون وتوجيه الاهتمام إلى الشكل والخط كقوة فاعلة في التكوين. كذلك التنوع التقني الدادائي في معالجة السطح التصويري من خلال تصاهر الخامات كالخشب والورق مع الزيت ومعالجتها ككل متآلف ضمن وحدة جمالية، والإمتاع بتنوع السطح، من اجل خلق وحدة الصورة وتناغمها، وهي ذات المعالجة التي اعتمدها التكعيبيون في المرحلة التركيبية.

14. اعتمد السرياليون على تفعيل طاقة التحرر والإفلات من كل ما هو مدرك كحقيقة حسية، فهم يرسمون دون رقابة منتظمة أو جمالية أو أخلاقية، للحد من رقابة العقل في أثناء التجربة، وقد انتهى بهم الحال بأن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز والأشكال المفككة التي صعب على العقل الواعي إدراك مغزاها، أو إيجاد روابط بين أجزائها، بفعل تحليلها شكلياً ومضامينياً، مما تستدعي أكبر قدر من التأويل، فكانت لهم آليات تطبيق متباينة على الرغم من الاتفاق على المنطق الحر في تكوين الأشكال المتخيلة، وتحطيم صلاتها الموضوعية. فالتكعيبية فرضت معالجات تشكيلية تصاعدت من التعامل مع الواقع المرئي ومعالجته حتى فض العلاقة شيئاً فشيئاً مع هذا الواقع. والسريالية بما أتيح لها من حرية وصلت إلى حد الانفلات من رابط أو محدد على مستوى الأفكار والأسلوب والتقنية، مستمدين من التكعيبيين ما لقوى الخيال من طاقة على توليد أشكال وصور منفتحة على عالم ما ورائي. فـ(أرنست) العينة (10) يعمل على إضفاء نزعة هندسية خالصة، من خلال تجريد

الأشكال الواقعية إلى أخرى تعبّر عن هاجس داخلي يرتبط بمكنونات الذات، ليعبر بالنهاية عن عمق الإحساس بجمالية الشكل دون المضمون، وتقنياً يعمل على تنظيم وتصميم الأشكال وفق رؤية منطقية رياضية، استخلصت من افتراض التقارب بين التكعيبية وما تنطوي عليه السريالية من أطر للاشتغال اللاواقعي، فالتكعيبية ترتبط بما هو مثالي هندسي أكثر من ارتباطها بما هو مادي واقعي.

15. وفي منحى آخر من الرسم السريالي، وتحديداً عند (كليه) العينة (11) تظهر فكرة الجمال المثالي محمولة في شكل معماري ينهض على بنائية تعتمد نسقية مزدوجة تقع بين العقلي المنضبط والفعل التلقائي المتحرر، منظوراً لها برؤية بدائية وفطرية تضمن التراكيب الشكلية الجوهرية ذو طبيعة متخيلة مفترضة، تذكرنا بعين الطائر، أو النظرة العلوية للشيء، تلك التي اشتغل عليها (سيزان) والتكعيبيون. أما (ماسون) العينة (12) فيأكد على فعل الحركة، وهو إفصاح عمّا يختلج في مخيلته من اثر لبنية اللاوعي في تحريك رؤاه الداخلية نحو بناء تشكيل وحدات تصويرية جزئية، تتداخل فيما بينها لتشكل تكويناً شاملاً، يعمل من خلاله على ربط الجانب التخيلي للشكل الرئيسي مع الجانب التقني المتمثل بالتراكب الهندسي والملمسي على سطح اللوحة، فعوالم الخيال واللاواقعية تؤسس من طبيعة اشتغال البنى العلائقية لتيارات الحداثة السابقة للسريالية، وبالتحديد ما عملت عليه التكعيبية من اشتراطات جديدة لبنية الشكل وحدود موضوعه، كذلك ربط الجانب التقني بمفهوم البناء الدراماتيكي للفكرة.

الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث، يستنتج الباحث جملة استنتاجات، على ما يأتي:

1. يتضح أن (سيزان) كان يعمل بدأب على امتصاص صدمة التحويلات التجريبية الضخمة التي هزت العقل الغربي في حقول المعرفة والفن، والتي كانت تتجه نحو الحداثة بأقصى ما يمكن من تعجيل، علاوة على التحولات العلمية والتقنية، مما انعكس بشدة على نمط التفكير التصويري، ومن ثم معالجات الاشتغال عليه، فهذا الرسام المحدث أظهر امتعاضاً خفياً ومعلناً في آن واحد من زحف التيارات ذات الوجوه الحسية، بما في ذلك الرسم الواقعي مهيئاً الأجواء لابتكار معالجات جديدة اعتماداً على لغة أقرب ما تكون إلى الهندسة منها إلى المنطق التماثلي، وهو ما كان سائداً في التيارات السابقة.
2. تُعد التكعيبية الاتجاه الحداثي الأول الذي وجّه الاهتمام إلى معالجات جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، والتي أتاحت لنمط أسلوبي وتقني أعطى حرية للفنان في التشكيل وفض العلاقة مع الأساليب والتقنيات التقليدية.
3. اعتماد التكعيبية العقلانية في تشييد الأشكال، مما اشتد الميل إلى الأشكال الهندسية، وجاء ذلك في مقابل الأساليب التي اعتمدت التشييد التلقائي الفطري العفوي للأشكال، وتأثير ذلك في اتجاهات فنون الحداثة اللاحقة.
4. سعى الفن الحديث ممثلاً بالتكعيبية إلى تقديم الشكل المثالي على المضمون، واستخلاص الجوهري الهندسي بديلاً للحسية التشبيهية، فالتكعيبية راهنت

على الطرازية ذات الطابع المثالي العقلي كرد فعل مجدي للاستلاب المادي الذي مركز اهتمام العقل الغربي بأثر فلسفة العلم التجريبي.

5. منحت التكعيبية ولأول مرة في تاريخ الفن الحديث الأشياء والمواد المُستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج) بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً عن العالم المرئي. وهذا ما عمل عليه التكعيبيون في المرحلة التكعيبية التركيبية، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة تصويراً في اللوحة، بل اشتركت في التكوين كخامات عايشت الحسي والعقلي في العملية الإبداعية.

6. عولت المستقبلية كثيراً على مذهب للتعبير عن الحركة والزمن في الفن الحديث، من خلال إدخال مفهوم الديناميكية الكونية وتقديمها في مجال الرسم كإحساس ديناميكي، فجاءوا بأفكار حديثة تدعوا إلى تمجيد الحركة والثورة ضد الماضي والتراث، فحاجتهم المتزايدة إلى الحقيقة لا يمكن أن تكتفي بالشكل واللون كما هما مفهومان، كل شيء يركض، كل شيء يتحرك، كل شيء يتحول بسرعة عندهم، وإن الأشياء المتحركة تتكاثر وتتغير وتتشوه وتتلاحق كالاهتزازات، فاهتمامهم بتسجيل الحركة لم يكن اهتماماً بالحركة الظاهرة، إنما بتحليلها إلى مراحل ثم تجميعها في صورة واحدة، مشتركين مع التكعيبيين في تحليل الشكل.

7. إن البحث عن صيغة شكل جوهري يحمل الثبات أمام المتغيرات الزمكانية، قاد الفنان الأوربي منذ (سيزان) صعوداً إلى التكعيبية والتجريدية إلى معالجات أسلوبية وتقنية تقوم على التحليل والتركيب والتشويه والتجريد والبحث عن منظومات بنائية مفارقة للعالم المرئي المتشيء، وذات طبيعة هندسية بغية الوصول إلى ما هو جوهري وثابت، أدت إلى إرساء رؤية

جمالية أوصلت التكعيبيين إلى إنشاء تكوينات لأشكال تجريدية خالصة، وهذا ما توصل له (موندريان) في تجاربه الجمالية في تجريد الشكل المرئي وإحالته إلى مسطحات ملونة وخطوط مستقيمة متعامدة، وكذلك هو الحال مع معالجات (ماليفتش) من خلال الزهد في اللون والعناصر البنائية التي يتكون منها الشكل، حتى وصل الأمر بالفنان أن يظهر في أحد أعماله الفنية مربعاً أبيضاً على خلفية بيضاء، في حين تبنّى (كاندنسكي) معالجات أسست لتياره الروحي في الفن، لإيجاد فكرة الجمال الخالص من خلال أشكال مغايرة ومناهضة لأشكال الواقع المادي، متوسماً في ذلك رؤية زاهدة في اللون والخط. فضلاً عمّا توصل له (ديلوني) في تجاربه مع اللون الخالص في تكعيبيته الأورفية، وهذا أدى إلى فتح آفاق جمالية واسعة باتجاه الرسم التجريدي، ساعدت في إرساء المعالجات الأسلوبية والتقنية في الشكل الخالص.

8. لقد كان مما يهم الدادائية بحثها عن من ينقض الفن، وتحطيم كافة الأشكال الحضارية، والتوجه إلى الفوضي، فأبدت نوعاً من اللامبالاة بالقيم والقواعد التي قوضت واهتزت بفعل ويلات الحرب، لذلك توجه الدادائيون إلى العبث وإطلاق حرية تامة غير مقيدة بقاعدة أو قيم في الشعور والتفكير والتعبير، رافضين كل القوالب القديمة، سعياً إلى التجديد ومناهضة كل مألوف، وإعلانها عبثية المنطق والعلم. إن الدادائية لم تشرع لجمالية، لذا سعت في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة، لعمل توليفات من خرق بالية، وشظايا أخشاب، وتذاكر ترام ممزقة، ونحو ذلك. وكانوا يلصقون هذه المواد على لوحة أو ينصبوه على قاعدة، ويقدموه للملأ. من هذا تتجلى ملامح التقارب والتأثير بين التكعيبية والدادائية في

معالجة السطح التصويري أسلوباً وتقنياً من خلال عناصر التكوين، ومن خلال الخامات على نحو جلي.

9. حاولت السريالية تجاوز الواقع للوصول إلى ما وراء الواقع. لقد أبدلت السريالية العقلي باللاعقلي، المنطقي باللامنطقي، المألوف باللامألوف، بحيث يصبح المتخيل الفردي قنطرة للوصول للحقائق التي يعجز الشعور عن الإتيان بها، وهي حركة تلتقي مع الدادائية التي خلفتها في رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي في محاولة للتخلص من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها بأشكال وإشارات ورموز من عالم اللاوعي، يمكن أن نشاهدها في عالم الرؤى والأحلام، فالفنان السريالي يستحضر أطر التحديث الأسلوبي والتقني معاً، ضمن معالجات سريالية تلامس الواقع، ولكن ضمن رؤية جديدة تنطلق من واقع متخيل في التعبير عن رموز الواقع العياني وتنوعه، فاللوحة السريالية تحيل المتلقي إلى الصور اللاواقعية وعوالم الخيال، والتي تؤسس من طبيعة اشتغال البنى العلائقية لفنون الحداثة، وبالتحديد ما عملت عليه المعالجات التكعيبية.

التوصيات

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته، يوصي الباحث بالآتي:

- تبعاً لعوامل التأثر والتأثير، لا بد لدارسي الفن، لاسيما في كليات الفنون من عدم دراسة أي اتجاه أو حركة فنية بصورة منفصلة عن الأخرى، للوقوف على إضافات كل منهما.
- عدم إغفال دارسي ونقاد الفن لأثر المعالجات الأسلوبية والتقنية، وعدم الاكتفاء بالسرد الوصفي والتاريخي السطحي، كون هذه المعالجات تشكّل الآلية الأكثر دقة للوصول إلى الأبعاد الجمالية والبنائية لكل اتجاه.
- تنشيط المواد الدراسية في كليات الفنون الجميلة على البحث والتجريب لمعالجات تشكيلية جديدة تستعين بمواد وخامات، مستلهمين معالجات التكعيبية والدادائية على سبيل المثال لا الحصر.

المقترحات

استكمالاً للفائدة، يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- التكعيبية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة.
- المعالجات الأسلوبية والتقنية للتكعيبية وأثرها في الرسم العراقي المعاصر.
- أثر التكعيبية على فكرة التجنيس في الفن التشكيلي.
- الأنساق الفنية وتحولاتها في فنون الحداثة وما بعدها (دراسة بنيوية).

الملاحق

ملحق (1)

جدول عينات البحث

ت	اسم الفنان	اسم العينة	الخامة أو المادة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
1	امبرتو بوتشيوني	تزامن حركي	زيت على كانفاس	78 × 76 سم	1913	متحف الفن الحديث، نيويورك
2	مارسيل دوشامب	عارية تنزل السلم	زيت على كانفاس	147 × 89 سم	1912	متحف فيلادلفيا للفنون
3	جينو سيفيريني	التمدد الكروي للضوء	زيت على كانفاس	25 × 19 سم	1912	معهد مونسون ويليامز بروكتز، أوتيكا
4	فاسيلي كاندنسكي	ارتجال	زيت على كانفاس	61,75 × 41,375 انج	1911	مجموعة الفنان الخاصة
5	كازمير ماليفتش	الرسم السوبرماتي	زيت على كانفاس	27,625 × 41,75	1918	متحف ستيديليجيك، أمستردام
6	بيت موندريان	تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر	زيت على كانفاس	20 × 20 انج	1930	مجموعة السيد والسيدة بارتوس، نيويورك
7	جون آرب	المنحدر	زيت على كانفاس	42 × 57 سم	1925	مقتنيات كونست سالمونك، دوسلدورف
8	فرانز بيكابيا	فضاء دينامي	مواد مختلفة وزيت على كانفاس	15 × 22 سم	1918	المتحف الوطني للفن الحديث، باريس

ت	اسم الفنان	اسم العينة	الخامة أو المادة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
9	كورت شويترز	سطوح	مواد مختلفة وزيت على كانفاس	7 × 11 سم	1920	كاليري كلور، لندن
10	ماكس أرنست	الطائر	مواد مختلفة وزيت على الخشب	52 × 57 سم	1948	مقتنيات فلكس فينون، باريس
11	بول كليه	فلل فلورنتين	زيت على الخشب	14,125 × 19,25 انج	1926	متحف الفن الحديث، باريس
12	أندريه ماسون	كرد في	زيت على كانفاس	73 × 100 سم	1950	كاليري لويزليز، باريس

ملحق (2)

بنـاء أداة التحليل بصيغتها الأولية

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا / الماجستير
م/ دراسة استطلاعية
السيد الدكتور.. المحترم
تحية طيبة...

يقوم الباحث بإجراء دراسة تحليلية لبحثه الموسـوم (المعالجـات الأسـلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة)، وتهدف الدراسة إلى التعرف على معالجات الرسم التكعـيبي وأثرهـا في فنـون الحداثـة، أسـلوباً وتقنيـاً. يـود الباحـث الاسـتنارة بـآرائكم وتوجيهـاتكم القيمـة فيمـا يخـص تلـك المحـاور وملاحظاتكم عليها.

مع فائق الاعتزاز والتقدير

س1: ما هي أهم الأساليب الفنية في الرسم التكعيبي؟

ج:

س2: ما هي أهم التقنيات في الرسم التكعيبي؟

ج:

الباحث

أحمد عباس علي

ملحق (3)

أداة تحليل محتوى المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

المحور الأول: المعالجات الأسلوبية في الرسم التكعيبي

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
1	النزعة إلى استخدام درجات لونية مختلفة			
2	توظيف الأبعاد البنائية لمديات عديدة			
3	استخدام طابع مطلق لمفاهيم رؤيوية ينشدها الفنان			
4	التبدل المستمر في الرؤية الفنية			
5	التخطي المستمر للمقاييس الكلاسيكية الجامدة			
6	الانطلاق من الظواهر الحسية والمعاناة الحية لدى الفنان			
7	استنباط أشكال جديدة غير محاكاة			
8	الاقتراب من الفنون الشرقية ذات الطابع التجديدي			
9	الاستمرار في صياغة الأشكال وتراكبها للوصول إلى الصورة الذهنية التي ينشدها الفنان			
10	الاهتمام بالبعد الرابع في العمل الفني			
11	استخدام طريقة خاصة في رؤية الأشياء في العمل الفني			
12	استخدام تنظيم منسق لمجموعة من الصور المرادة داخل العمل الفني			
13	مناشدة أنقى الأشكال المختزلة في العمل الفني			
14	الاستمرار في التغيرات التي تطرأ في الممارسات البنائية للسطح التصويري			

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
15	الاستمرار باختلاف المضامين حسب اختلاف ذاتية الفنان			
16	التأثر المباشر وغير المباشر برسوم الأطفال والبدائيين والشعبيين والفن؟؟؟؟؟؟			
17	استغلالية الأشكال انطلاقاً من مقولة كانت (الجمال الخالص في الشكل الخالص)			
18	التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية			
19	رفض الإيهامية والمنظور النهضوي من خلال توحيد السطح التصويري			
20	تعدد المدركات الحسية من نقاط نظر منفصلة			
21	التخلي عن الخواص التشريحية الاعتيادية			
22	الابتعاد عن أسلوب الجسم التقليدي			
23	حرية إعادة تنظيم الصورة البشرية نحو إثارة الحالات الذهنية			
24	إضفاء المادية على؟؟؟؟؟؟؟ واختزال المادي إلى الجوهر			
25	إقصاء مفهوم المحاكاة لصالح التمثيل الشكلاني			
26	الاعتماد على التدرجات اللونية والخطوط الأنيقة اللينة			
27	استخدام أسلوب ما يسمى بالشبكة الفضائية كوسيلة جديدة لتحقيق العمق			
28	ارتباط الموضوع الفني بعالم الأفكار ولا يرتبط بظواهر الأشياء			

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
29	استخدام الأسلوب التركيبي بداية لمفهوم فني جديد			
30	استخدام أسلوب التضادات اللونية الناتجـة لا علـى الاستقصاء العلمي للضوء بل مبنية علـى اعتبـارات شكلية صارمة			

المحور الثاني: المعالجات التقنية في الرسم التكعيبي

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
1	اكتساب العمل الفني قيمة ذاتية			
2	التعبير عن أفكار الفنان الذاتية			
3	الانفتاح والتعبير عن أعمق طبقات الشخصية			
4	الاعتماد على تعميق الدلالة من أجـل التعـبير عـن المنهجية والطريقة التي يعتمدها الفنان			
5	العمـل علـى جعـل الأفكـار مرئيـة علـى السـطح التصويري في العمل الفني			
6	المقدرة الذاتية في المعرفة النقدية التحليلية عند إخراج العمل الفني			
7	التعامل مع الواقع دون اسـتخدام عناصـر مسـتمدة من الرؤية المباشرة			
8	التأثر المباشر في المكتشفات والمخترعـات الحديثـة في الميادين المختلفـة كالرياضـيات والهندسـة والكيميـاء وطروحات اينشتاين ونظريته النسبية			
9	استخدام التقنية المعروفة باسم الانتقـال مـن خـلال تسير السطوح معاً			

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
10	بناء الأشكال على أسس هندسية			
11	استخدام عملية التحليل والتركيب من بداية التفكير بالعمل الفني			
12	الاستفادة من الخامات والعلاقات والنظم وخلق سياقات وبناء أنسجة فنية متخصصة			
13	تكثيف المادة (الصبغة) إلى درجة عالية			
14	التأكيد على خصائص الشكل بدلاً من التركيز على خصائص اللون			
15	تقريب الأشياء الموجودة في الأفق (البعيدة) وإبعاد الأشياء القريبة			
16	استخدام تقنية الانتقال بين الأشياء القريبة والبعيدة لاسيما في مناظر الطبيعة			
17	دراسة الأشكال من أكثر من جهة واحدة			
18	استخدام مبدأ تداخل الحدس والزمن واستبدال الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة			
19	تحويل المرئي إلى مجموعة من البناءات اللونية المنفتحة على بُعد جمالي غير محدد			
20	امتلاك اللون قراءة لكي يمتلك الشكل غاية			
21	التركيز على أسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية في البناءات الهندسية			
22	الاهتمام بالتقشف اللوني لدرجة يصعب فيها تمييز الشكل المرسوم			

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
23	العمل على دمج الشيء الممثل لأي موضوع بفضـاء اللوحة عن طريق استعمال سطوح صغيرة متواصلة			
24	استنباط طريقة الإلصاق بما في ذلك الأوراق وغيرها			
25	إمكانية تحويل الواقع إلى فن			
26	إدخال مواد غريبة كالرمـل ونشـارة الخشـب زاد في تقنية اللوحة وتم تحويلها إلى مسار جديد			

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية

الكتب

القرآن الكريم

1. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، 1870– 1970، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
2. أبو ملحم، علي: في الأسلوب الأدبي، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، 1968.
3. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976.
4. آل سعيد، شاكر حسن: أنا نقطة فوق فاء الحرف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
5. الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.
6. مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال، ط1، دار القلم، القاهرة، 1962.
7. إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، ط1، بيروت، 1974.
8. أرغون، هنري: الفوضوية، منشورات عويدات، بيروت– لبنان، د ت.
9. البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارسه، آثاره التربوية، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965.
10. البياتي، عبد الجبار توفيق وزكريا أناسيوس: الإحصاء الوظيفي الاستدلالي في التربية وعلم النفس، مطبعة الثقافة العالمية، بغداد، 1977.

11. بدوي، أحمد: من النقد والأدب، ط2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1960.

12. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، 1964.

13. باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990.

14. بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، ب ت.

15. بهنسي عفيف: الثورة والفن، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، 1973.

16. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: د. عبد الوهاب علوي، مراجعة: د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995.

17. برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة (1890– 1930)، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1987.

18. بريتون، أندريه: بيانات السريالية، ت: صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

19. توفيق، سعيد محمد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.

20. غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، تقديم: أراجون، ت: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد درة، الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

21. الجباخنجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961.

22. حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب ت.

23. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.

24. ريفايتر، ميخائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: د. حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993.

25. ريد، هربرت: النحت الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1994.

26. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.

27. ريد، هربرت: الفن اليوم، ت: محمد فتحي وجرجيس عبده، دار المعارف بمصر، ب ت.

28. ـــــ: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.

29. ـــــ: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المئة كتاب الثانية، بغداد، 1989.

30. روجرس، فرانك كلين: الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المعارف للترجمة، والنشر، بغداد، 1990.

31. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2000.

32. ريد، هربرت: تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل أسعد، ب ت.

33. الزوبعي، عبد الجليل: البحث العلمي، دليل كتابة البحث، جامعة بغداد، مركز البحوث التربوية، بغداد، ب ت.

34. سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت– باريس، 1983.

35. سليمان، حسن: الصورة والحركة في الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1983.

36. سولينتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.

37. الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، ب ت.

38. شيخ الأرض، تيسير: أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.

39. شبنغلر، أزوالد: تدهور الحضارة الغربية، ت: أحمد الشيباني، منشورات الحياة، ج1، بيروت، ب ت.

40. صالح، قاسم حسين: الإبداع في الفن، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

41. الطاهر، علي جواد: مقالات، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين، بغداد، 1962.

42. ـــــــــ: مقدمة في النقد الأدبي، ط21، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، المكتبة العالمية، 1983.

43. عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج1، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، 1982.

44. عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987.

45. عز الدين، إسماعيل: الآداب وفنونه، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، 1980.

46. عيسى حسن، أحمد: الإبداع في الفن والعلم، مطبعة اليقظة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

47. الغريب، رمزية: التقويم والقياس في المدارس الحديثة، دار النهضة، القاهرة، 1962.

48. غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، ت: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1990.

49. فراي، إدوار: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990.

50. في، جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

51. قنديلجي، عامر خليل: البحث العلمي، بغداد، ب ت.

52. كالوي، جون: أصول الفن الحديث (1905– 1914)، ت: لمعان البكري، مطبعة ثنيان، بغداد، ب ت.

53. كورك، جاكوب: اللغة في الدب الحديث، الحداثة والتجريـب، ت: ليـون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1989.

54. ليونيللو، فينتوي: خطوات نحو الفـن الحـديث، ت: أنـيس زكـي حسـن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ب ت.

55. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، ط3، طرابلس، الدار العربي للكتاب، 1977.

56. ــــــــــ: النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعـة والنشـر، بـيروت، 1983.

57. مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج2، ت: محمـد علـي أبـو درة، الهيئـة المصرية للتأليف والنشر، 1972.

58. ــــــــ: التطور في الفنون، ج3، ت: عبد العزيز توفيق جادود وآخـرون، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

59. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسة في الفـن الحـديث علـى ضـوء نظريـة هربرت ريد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

60. مولر، جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام مـن الرسـم الحـديث، ت: فخـري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، 1988.

61. مصطفى، محمد عزت: قصـة الفـن التشـكيلي، العـالم الحـديث، ج2، دار المعارف، مصر، 1964.

62. مولر، جوزيف أميل: الفن في القـرن العشـرين، ت: مهـا فـرج الخـوري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.

63. نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث: ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987.

64. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، 1987.

65. هان، كراهام: الأسلوب والأسلوبية، ت: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.

66. هاوزر، أرنولد: فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده جرجيس، الهيئة العامة للكتب العلمية، القاهرة، 1968.

67. هيث، أدرين: الفن التجريدي أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988.

68. يونك، كارل غوستاف وآخرون: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1984.

69. ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987.

المعاجم والقواميس

70. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، المجلد الأول، بيروت، 1968.

71. ابن خلدون: المقدمة، مطبعة الكاشف، بيروت، ب ت.

72. البعلبكي، منير: المورد، قاموس إنكليزي عربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1977.

73. الحسيني، جعفر باقر: معجم مصطلحات المنطق، دار الاعتصام للطباعة والنشر، مطبعة بقيع، ط1، 1964.

74. الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1967.

75. العايد، أحمد وآخرون: المعجم العربي الأساس، مراجعة: د. تمام حسان عمر وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.

76. عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان– ناشرون، بيروت، ط2، 1996.

77. علش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

78. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.

79. يوسف، خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، بيروت، دار لسان العرب، ب ت.

الأطاريح والرسائل

80. جنديل، نجم عبد حيدر: التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامع بغداد، 1996.

81. الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة

الإسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1991.

82. الربيعي، فاخر محمد: إشكالية المطلق في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2002.

83. ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003.

الدوريات والمجلات

84. أحمد، كمال ريسان: لغة الحداثة، مجلة آفاق عربية، ع1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، كانون الثاني، 1990.

85. براك، جورج: بقلمه، مجلة الرواق، ع4، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، تشرين الأول، 1978.

86. برادة، محمد: الحداثة في اللغة والآداب، مجلة فصول، ع3، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

87. خولة، عبد الله: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، ع1، المجلد 5، القاهرة، 1984.

88. درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، القاهرة، ع1، المجلد 5، 1984.

89. صفدي، مطاوع: عصر الحداثة البعدية، الفردي، الإبداعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، تموز، دمشق، 1989.

90. عرابي، أسعد: الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ع5، 1982.

91. فضل، صلاح: النظرية الجمالية في النقد الأدبي، مجلة فصول، ع1، مجلد 5، القاهرة، 1984.

92. المبارك، عدنان: بيانات عقود القرن الأول، ت: عدنان المبارك، مجلة الكرمل، ع17، 1985.

93. مري، مدلتون: معنى الأسلوب، ت: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع1، السنة الثانية، 1982.

94. يوسف، فاروق: ما لا نراه من الرسم ما لا نراه من الحياة، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، ع5، 1993.

95. وادي، علي شناوة: العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي المعاصر والفكر الفلسفي الجمالي المثالي، مجلة كلية المعلمين، ع24، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2000.

المحاضرات واللقاءات

96. المعموري، حامد عباس: محاضرات لمفهوم الحداثة في النقد والتحليل الفني، الدراسات العليا (الدكتوراه)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.

ثانياً: المصادر الأجنبية

97. A. Breton: Manifested s Surrealism, Paris, 1929.

98. Adams, C. Measurement and Evaluation in Education Psychology Guidance, 1960.

99. Art Fundamentals Theory Practical Ottog. Ocvirk.

100. Bodo, W. Jaxtheimt, How to Paint and Draw, Thames and Hudson, London, 1982.

101. Pohribny, Arsen: Abstract Painting, New York, Phoidon Press Limited, 1979.

102. Ceotges Mounin, Clefs Pout Lalinguistique, Paris, ed. Segners, 1966.

103. Celernter, Mark, Sources of Architectural Form, New York, 1995.

104. Clay, Jean, Modern Art 1890– 1918, Published in Octopus Book Limited, London, W.L., 1978.

105. Cuiford, J.P., Fundamental Statistics in Psychology and Education, Edition New York, Crow, 1956.

106. Krutch, W. Joseph, Modernism a Modern Drama, Corneell University Press Ithaca, New York, 1966.

107. Stern Robert: The Doubles of Post-Modern, the Harvard Architecture Review, Vol. 1, Spring, 1980.

108 The Living Webster, Encyclopedia Dictionary of the English Language, Chicago.

109. Wood, Michael, Art Western World Summit Book, New York, 1989.

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

وأثرها في فنون الحداثة





المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+
ص. ب. : 926414 عمان 11190 الأردن
E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM
GM.REDWAN@YAHOO.COM
WWW.REDWANPUBLISHERS.COM